This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

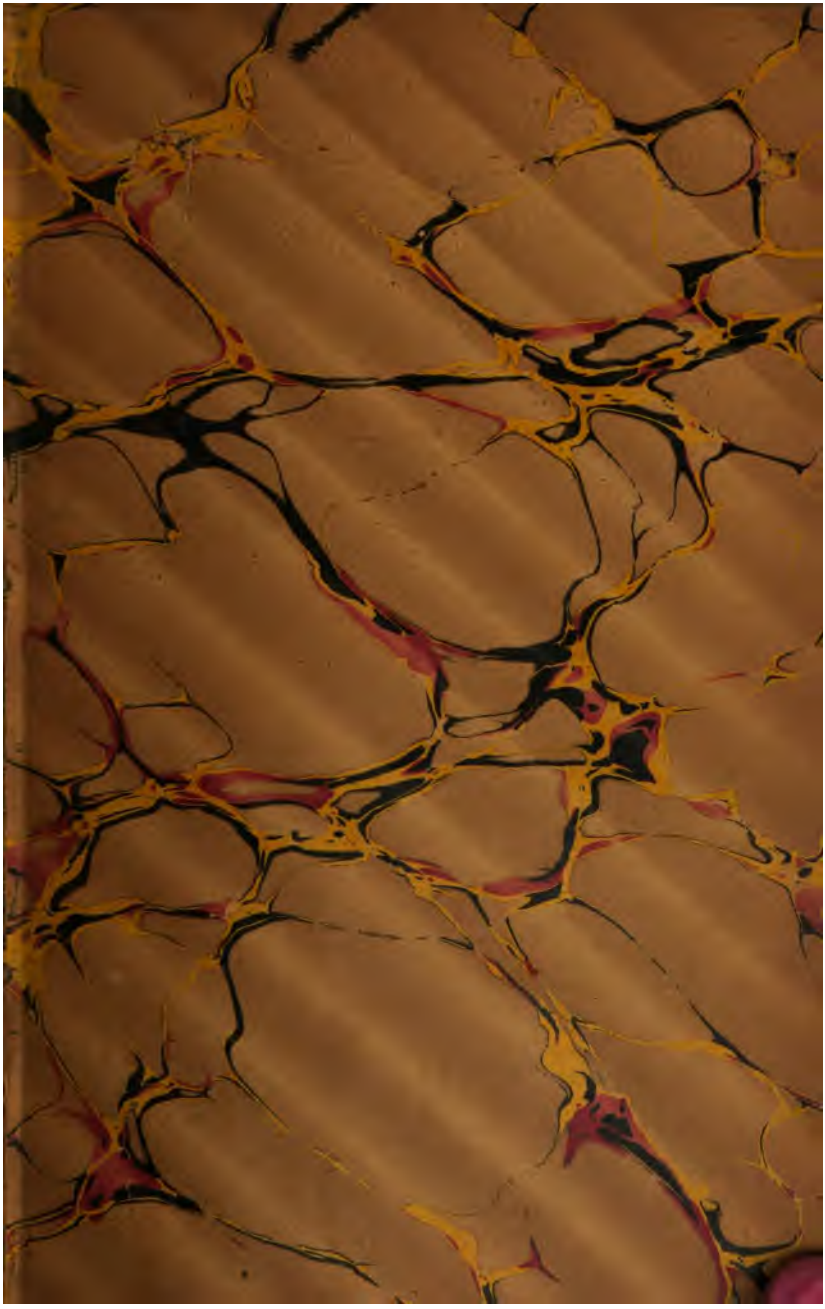
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
817
ARTIS SCIENTIA VERITAS



CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PARIS. — E. DE SOYE ET FILS, IMPR., 18, R. DES FOSSÉS-S.-JACQUES.

DEUXIÈME ÉDITION

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

MM. G. LARROUMET, FRANCISQUE SARCEY,
HENRI DE LAPOMMERAYE, F. BRUNETIÈRE,
JULES LEMAITRE, H. CHANTAVOINE, A. CHABRIER,
G. OLLENDORFF, E. LINTILHAC,
H. PARIGOT, ETC.

Préface de M. HENRI DE LAPOMMERAYE

I

Shakespeare et le Théâtre français, Le Mariage de Figaro, Molière et la Famille, l'École des Femmes, Andromaque, les Erinnyes, le Bourgeois Gentilhomme, Phèdre, Georges Dandin, l'Orestie, le Cid, les Plaideurs.

PARIS
A. CRÉMIEUX ET H. CHATEAU, 11, RUE DU CARDINAL-LEMOINE
Rédaction du *Journal des Élèves de Lettres.*

1889

842
C75
v. 1
1889

3-9-07
612 4411-291

AVANT-PROPOS

En 1886, *M. Porel, le sympathique directeur du théâtre national de l'Odéon, inaugura des matinées classiques précédées de conférences faites par MM. Henri de Lapommeraye, Francisque Sarcey, Larroumet, J. Lemaître, F. Brunetiere, etc...*

Malgré quelques critiques peu bienveillantes, un public choisi répondit à son appel et vint applaudir ces causeries familières, dont le succès est aujourd'hui définitivement acquis.

Malheureusement pour nos éminents conférenciers, les occupations journalières empêchaient beaucoup de personnes d'assister aux matinées classiques; de là, un nombre d'auditeurs bien limité.

C'est alors que nous avons eu la pensée de publier ces conférences que jusqu'ici aucun journal n'avait reproduites. Ayant pris l'avis

de tous ces Messieurs, nous avons été assez heureux pour obtenir leur autorisation et tous leurs encouragements.

Nous avons aussitôt pris l'initiative de faire sténographier ces conférences si intéressantes, et nous les avons publiées dans une revue d'enseignement créée en 1887 : *le* JOURNAL DES ÉLÈVES DE LETTRES.

Le succès de cette innovation a répondu largement à tous nos efforts, et, durant l'année scolaire 1888-89, *nous avons recueilli douze conférences de MM. Larroumet, Brunetière, Francisque Sarcey, Henri de Lapommeraye, Jules Lemaître, Henri Chantavoine, Albert Chabrier, Ollendorff, Lintilhac, Parigot, etc... Ces conférences, nous les avons réunies en un volume, et nous les soumettons aujourd'hui au grand public lettré qui, nous en sommes certains, saura réserver à notre œuvre un sympathique accueil, et pourra, à loisir, feuilleter ces pages pleines d'éloquence et d'érudition dictées par les éminents critiques de notre littérature contemporaine.*

ANDRÉ CRÉMIEUX ET HENRI CHATEAU.

PRÉFACE

LA CONFÉRENCE ET LES CONFÉRENCIERS

Les conférences réunies en ce volume ont été prises à partie par la critique, même avant qu'elles eussent été faites.

Entendons-nous bien! On ne discutait point leur valeur; — comment l'aurait-on pu, puisqu'elles n'étaient point nées? — mais on contestait l'utilité même de leur existence.

Voici, par exemple, entre autres articles sur ce sujet, ce qu'écrivait M. Claveau, le critique dramatique du journal *la Patrie :*

L'Odéon nous annonce un hiver magnifique avec des conférences. Voilà nos confrères Vitu et Sarcey professeurs. Lapommeraye aussi; mais il l'était déjà.

De mon temps, l'Odéon était déjà le théâtre de la jeunesse, la salle préférée du lycéen et de l'étudiant; son parterre coûtait vingt sous. On le raillait — et on le raille encore — comme un Conservatoire de rive gauche, le musée de l'art classique; mais, pour se venger, il n'avait

qu'à étendre la main et à montrer ses spectateurs. Nous avions vingt ans, nous qui défendions avec enthousiasme les reliques des siècles, le sanctuaire du passé; et en vérité, c'était un contraste curieux que ce vieux temple ainsi protégé par ses jeunes lévites contre l'outrage des révolutions.

Seulement on n'y faisait pas de conférences! On nous abandonnait à notre propre jugement, et nous n'éprouvions pas le besoin d'entendre au foyer de l'Odéon l'honorable M. Saint-Marc Girardin que nous avions déjà entendu à la Sorbonne. Nous cherchions au théâtre une diversion, une récréation, et non pas du tout un supplément de cours. Jamais personne n'aurait eu l'idée de nous expliquer, comme à des enfants, ce que nous allions voir ou ce que nous avions vu; *et d'ailleurs notre légitime amour-propre ne l'eût guère supporté.* Nous tenions à analyser nous-mêmes notre déception ou notre plaisir, et, bonne ou mauvaise, nous avions une opinion à nous qui se fixait ou se réformait peu à peu dans des discussions contradictoires, très vives, très passionnées et surtout très supérieures à des conférences. J'en appelle aux souvenirs du normalien Sarcey! Les générations actuelles auront sur les comédies classiques son jugement ou celui de M. Larroumet, qu'elles répéteront comme des perruches, mais non point une idée personnelle, un jugement original. Si c'est là le but de l'entreprise, il sera certainement atteint.

L'attaque était courtoise, — de la part de M. Claveau, il n'en pouvait être autrement, — mais elle était vive.

Je pris la défense de la conférence précédant une représentation théâtrale.

Or, le directeur du *Journal des Élèves de Lettres* m'ayant demandé d'écrire la préface de ce volume, je me suis dit que « la préface

à faire » était faite, et qu'il était opportun de reproduire mon plaidoyer en faveur de ces entretiens injustement critiqués... d'avance.

Constater ensuite le succès de l'entreprise du directeur de l'Odéon, M. Porel, sera la conclusion naturelle de ce préambule.

Donc, M. Claveau trouvait fort inutiles, même presque blessants pour le légitime amour-propre des auditeurs, ces entretiens précédant les représentations des œuvres classiques ou classées dans l'histoire littéraire.

Or, je le demande, en quoi l'amour-propre des auditeurs est-il engagé en pareille affaire? Personne n'est forcé de venir entendre une conférence, et comme elle est annoncée par affiche, il n'y a point là de traquenard pour le public. On répliquera peut-être qu'on détourne ainsi de spectacles intéressants toute une catégorie de personnes, celle que le discours du conférencier offense; mais il est un procédé bien simple pour éviter la blessure dont est menacé l'amour-propre : c'est de n'arriver au théâtre qu'après que les conférenciers ont parlé. Le calcul du temps est facile à faire; de cette sorte, la liberté et la susceptibilité de tous sont respectées.

Mais M. Claveau me permettra-t-il d'ajouter que, si exprimer son sentiment sur une

œuvre théâtrale, analyser cette œuvre, la commenter, la discuter, c'est faire un acte que « le légitime amour-propre des générations d'autrefois n'eût guère supporté », cet acte, nos confrères en critique le commettent eux-mêmes bien souvent. Je concède que mon argument peut être réfuté quand il s'agit de pièces nouvelles; en ce cas, dira-t-on, le feuilleton renseigne le public; je pourrais cependant répondre qu'il suffirait, pour cette besogne, de conter l'intrigue et de constater les résultats de la première représentation. Accordons toutefois à nos confrères leur liberté de commentaires sur les œuvres contemporaines; mais, quand il s'agit de tragédies de Corneille ou de Racine, de comédies de Molière, alors, d'après leurs principes, ils n'auraient plus de feuilleton à faire, sinon pour juger le jeu des interprètes et des débutants! En effet, quant à présenter des considérations sur la pièce elle-même, fussent-elles neuves, originales, M. Claveau n'y devrait plus songer, car les lecteurs de *la Patrie* pourraient lui dire : « Nous avons notre opinion à nous sur ces chefs-d'œuvre; monsieur le Feuilletonniste, grand merci! »

Oui, mes chers confrères, ennemis de la conférence, vous ne faites pas, dans vos articles sur le théâtre, autre chose que ce

que nous faisons, nous autres conférenciers, sur la scène; vous *écrivez* ce que nous *parlons*, et excusez-moi si je me cite moi-même, mais j'ai, ce me semble, nettement formulé ce que doit être la conférence publique sur des œuvres littéraires et théâtrales quand j'ai appelé ces causeries des **Feuilletons parlés**.

Cela dit, ai-je besoin de faire remarquer que le conférencier, pas plus que le critique, n'impose son opinion? Il ne force pas l'auditeur à penser comme lui; avec son consentement, il l'aide à penser, voilà tout, il lui ouvre certains horizons que peut-être ce spectateur n'aurait pas vus et il augmente ainsi la somme de jouissances intellectuelles que procure l'audition d'une tragédie ou d'une comédie.

— Mais, monsieur le Conférencier, je penserai bien tout seul.

— Certes, monsieur l'Auditeur; mais qui peut se vanter de tout connaître, de tout savoir, de tout deviner, de tout embrasser par ses seules réflexions? Est-ce que l'on n'apprend pas toujours quelque chose en entendant une personne parler sur un sujet qu'elle a longuement, mûrement étudié? Des considérations avaient échappé; elles ont été trouvées par le conférencier; on en suivra le développement avec intérêt. Chaque orateur,

comme chaque écrivain, n'a-t-il pas son tempérament, sa nature, son caractère, qui lui font envisager les choses de façons différentes? Et cet exposé de vues particulières ne sera-t-il pas fécond en enseignements?

Pour ma part, je n'ai jamais écouté une conférence sans y trouver profit. L'erreur même, le paradoxe ont leur utilité; on en tire par contraste, par un effet réflexe, la vérité. Il y a là une collaboration fertile entre l'orateur et l'auditeur; celui-ci fournit même quelquefois à celui-là un rapprochement ingénieux, un aperçu original, rien que par l'échange des regards et l'influence des impressions. La suggestion se produit dans la communion avec le public. Tous ceux qui ont *parlé* et qui, ne récitant pas leur discours par cœur, comme une leçon, laissent, tout en ayant bien préparé leur thème, une large part à l'improvisation, tous ceux-là savent quel heureux inspirateur est le public et quelle satisfaction on éprouve à sentir les idées éclore dans le cerveau surexcité par cette improvisation.

Le conférencier n'est pas un despote imposant ses idées, pas plus que l'auditeur n'est un esclave docile : je le répète, il y a demande et consentement d'une part; offre, effort de l'autre; et, en résumé, collaboration.

Que la notoriété, le savoir reconnu, l'éloquence persuasive influent sur les auditeurs, cela est indéniable, mais cette influence est, certes, légitime, et elle se manifeste dans tous les cas où la parole se fait entendre, que ce soit dans le parlement, dans la chaire ou au théâtre.

Et cette influence est-elle efficace, sérieuse?

Sincèrement, je le crois.

Permettez-moi un court mouvement d'orgueil, ou plutôt laissez-moi n'être point modeste pour mes collègues en conférences, pour ceux qui ont pris part à cette brillante campagne — injustement méconnue aujourd'hui — des matinées littéraire de Ballande, tels que — je ne puis les citer tous — MM. Legouvé, Sarcey, Deschanel, Gidel, Claretie, Vitu, Chasles, Maze, Alphonse Pagès, sans oublier les morts, les Féval, les Aderer, etc.

Savez-vous ce qu'ils ont fait tous ces maîtres, ces lettrés? Ils ont réveillé en France le goût des auteurs classiques, ils ont remis en honneur au théâtre... j'allais dire « à la mode », Corneille, Racine, un peu délaissés depuis la mort de Rachel.

On ne songe plus à cela, le présent est facilement ingrat pour le passé, mais c'est le mouvement des matinées littéraires avec

conférences qui a poussé le public vers les soirées classiques du Théâtre-Français et de l'Odéon.

M. Perrin, lorsqu'il administrait la Comédie-Française, ne le niait pas; il me l'a déclaré à moi-même, et j'en appelle à Claretie, qui fut des nôtres à la Gaîté, à la Porte-Saint-Martin! N'est-il pas vrai, cher ami, que nous avons recruté des spectateurs pour le théâtre que vous dirigez actuellement? Je suis sûr de votre réponse et vous devez d'ailleurs avoir écrit cela, quelque part, il y a dix ans, dans un de vos feuilletons.

Certes, il existait, avant les conférences, un groupe de fidèles qui, soit à la Comédie-Française, soit à l'Odéon, « défendaient les reliques des siècles », mais, ce groupe, nous l'avons augmenté, élargi, nous l'avons fait légion.

Et, aux matinées littéraires, on n'accourait pas seulement pour l'interprétation, — qui parfois était éclatante, mais souvent n'était qu'honorable, — on y venait aussi pour entendre les conférenciers, ou plutôt les conférences; on ne se croyait pas humilié par les enseignements donnés, on n'était pas ennuyé par les leçons rendues aimables. On s'accommodait fort bien de trouver à la fois une récréation et un supplément d'instruction.

Oh ! je sais bien qu'on prétend que les conférenciers étaient plus que la conférence « un attrait ». Ce ne serait pas les conférences qu'on viendrait entendre, ce sont les conférenciers qu'on viendrait voir.

Ainsi pensait M. Dubrujeaud qui, faisant campagne avec Claveau, écrivait dans *le Mot d'Ordre :*

Voulez-vous que je vous dise toute ma pensée? Savez-vous quel est pour ce public la *great attraction?* Ce n'est pas la dépense d'esprit et de savoir qu'il est en droit d'attendre des conférenciers; c'est, je suis confus de vous le dire, c'est l'exhibition de votre personne.

Peu importe ce que vous direz, cher Monsieur de Lapommeraye. Le public va vous voir. Il veut vous inspecter des pieds à la tête, étudier votre physionomie, votre geste, votre débit. Le public est ainsi fait, croyez-moi; il aime à assister aux moindres actions d'un homme célèbre.

Vous nous faites, cher confrère, beaucoup trop d'honneur, en supposant que le public s'intéresse si fort à notre physique.

Certes, l'*action* chez un orateur, — et dans l'*action* je comprends naturellement l'attitude, l'aspect général, la physionomie, — l'*action*, dis-je, a son intérêt; mais n'est-ce pas là encore un élément d'attraction fort légitime? Discourir est un art, et je ne vois pas raison d'être confus — sinon par modestie — si le public veut « étudier notre geste, notre débit ». Le conférencier est, sous ce rapport, assimilé à l'avocat, au

député, au sénateur, même au prédicateur.

M. Dubrujeaud reconnaîtra bien que toutes les personnes qui vont entendre un prédicateur célèbre n'assistent pas à ses sermons uniquement en vue d'assurer leur salut éternel.

J'accorde donc que la curiosité de voir un conférencier peut entrer pour quelque chose dans le désir d'aller l'entendre; mais sans fausse humilité, je crois que cet élément est bien restreint et, dussent mes collègues en conférences trouver que je prise insuffisamment leurs charmes extérieurs, je ne pense pas que nous n'ayons qu'à nous montrer pour attirer le public.

Au reste, cette curiosité serait vite assouvie, et nos conférences ne tarderaient pas à être faites devant des banquettes.

Non! ce qui nous valait un auditoire aussi fidèle à la Gaîté et à la Porte-Saint-Martin, c'était ce que nous disions, qu'on trouvait plus ou moins bon, mais qui intéressait, paraît-il, suffisamment les habitués, pour qu'ils revinssent souvent nous entendre.

Et quels étaient ces habitués? C'étaient non seulement « des enfants » — et ceux-là ne paraissaient pas accepter en rechignant *ces suppléments de cours* — mais encore des hommes de vingt ans comme vous, mon cher Claveau, alors que vous alliez au parterre

de l'Odéon pour 20 sous; c'était — et pour ma part j'en reste fier! — des élèves de l'Ecole normale, — vos jeunes camarades, — qui ne dédaignaient pas d'écouter les conférences de M. Ballande après avoir, durant la semaine, à l'Ecole, entendu les savantes leçons de leurs maîtres de conférences.

Et je le proclame bien haut, une des plus douces satisfactions de ma vie modeste, mais laborieuse, a été, au cours de nombreux voyages en province, de rencontrer dans les villes où j'étais sollicité de parler, des professeurs de lycée qui me rappelaient, en termes bienveillants, mes conférences auxquelles ils avaient assisté pendant leur séjour à l'Ecole normale.

Ce témoignage de jeunes maîtres était une récompense et un encouragement.

Ah! c'est que ces jeunes gens avaient bien compris quel a été notre rôle à cette époque. Non seulement nous avons développé, étendu le goût pour les classiques, mais, en outre, — on ne nous a pas assez rendu justice sous ce rapport, — nous avons presque créé un genre de commentaires qui, jusqu'à nous, n'avait été qu'indiqué, ébauché.

Voyons, mon cher Claveau, vous qui êtes ancien élève de cette Ecole où l'on fait de si fortes études, vous savez aussi bien que moi qu'il y a cinquante ans on écrivait, sur les

classiques, principalement des critiques d'ensemble. On composait vingt, trente, quarante pages, cent pages, si vous le voulez, fort brillantes sur Corneille, Racine, Molière, mais l'on n'entrait guère dans le détail de chaque œuvre. Vous me citerez quatre ou cinq commentateurs, comme Auger, qui ont fait précéder chaque pièce de Molière d'une notice spéciale; mais ces notices ont trente, cinquante, cent, deux cents lignes au plus. Certes, la qualité vaut mieux que la quantité; mais je veux dire qu'autrefois on ne fouillait guère chaque œuvre classique jusque dans ses plis et replis.

J'excepte, bien entendu, *le Cours de Littérature* de La Harpe — que le public ne lit pas, vous en conviendrez, — et les études comme celles de Sainte-Beuve sur le *Cid*, de Corneille, et sur plusieurs tragédies de Racine, dans son beau livre, *Port-Royal.*

Enfin, vous m'entendez de reste et vous reconnaîtrez avec moi que l'on publiait sur nos classiques surtout des vues d'ensemble.

Vous souvient-il des livres de classe qu'on nous donnait? Ils contenaient des *notes* sur *Athalie* ou le *Misanthrope;* quant à l'examen historique, moral, philosophique, il était bien abrégé... quand il figurait dans l'édition.

Vinrent les matinées littéraires et les conférences.

Nous commençâmes, il est vrai, nous aussi, à faire des études d'*ensemble* sur les maîtres du théâtre français; mais nous ne pouvions nous répéter indéfiniment et il fallut bien vite varier davantage les sujets. D'ailleurs, ce que le public attendait de nous, c'était un entretien sur la tragédie ou la comédie qui allait être représentée, une préface à la représentation. Pour cela nous dûmes employer non plus la méthode de synthèse, mais la méthode d'analyse.

Et alors se succédèrent, parfois se répétèrent, mais faites par des conférenciers différents, des études sur beaucoup de pièces qu'on n'avait pas coutume d'approfondir, chaque commentateur apportant, dans cet examen l'originalité, l'acuité de son esprit, parfois même les préoccupations de l'actualité, ce qui relevait encore la dissertation d'un condiment fort agréable.

Les feuilletons écrits suivirent l'exemple des feuilletons parlés, et s'il est juste de reconnaître qu'ils avaient, depuis Geoffroy, offert des types de ces études spécialisées, il est juste aussi d'ajouter qu'ils accentuèrent la méthode.

Oui, un genre fut créé, ou tout au moins agrandi, généralisé, et maintenant il y a de très nombreuses éditions classiques qui offrent, en tête des chefs-d'œuvre du théâ-

tre, les documents les plus complets au point de vue philologique, historique et littéraire. Les professeurs les plus distingués de l'Université sont les auteurs de ces notices, cent fois supérieures aux notices que nous avions au temps de notre rhétorique.

Eh bien, je suis convaincu que l'école des conférenciers qui s'est formée depuis 1869, et même auparavant, depuis les conférences de la rue Scribe et de l'Association polytechnique, est pour beaucoup dans cette éclosion de commentaires excellents, à l'usage de tous, aussi bien pour l'enseignement populaire que pour l'enseignement des humanités.

Car il y a encore une considération qui a été tout à fait négligée dans les articles proclamant l'inutilité des conférences. Je dis *inutilité* parce que les critiques ont été généralisées et n'ont pas été restreintes aux seules matinées scolaires du jeudi. Cette considération, c'est que tout le monde n'est pas préparé autant que l'étaient M. Claveau et ses camarades de vingt ans à entendre certaines pièces de Corneille, de Racine, ou même de Molière.

L'auditoire des matinées Ballandes n'était pas formé seulement de rhétoriciens déjà cultivés ou de normaliens déjà érudits; il

se composait aussi d'industriels, de commerçants, fort aises qu'on leur remette en mémoire leurs études d'autrefois; de femmes fort curieuses de science et qu'on ne conquiert pas, comme certains le supposent, par des fadaises; enfin, d'artisans qui aiment d'instinct la littérature, surtout le théâtre, et qui, dans leur existence toute de labeur, n'ont pas eu le temps de réfléchir beaucoup sur les questions littéraires, historiques, même sociales, soulevées par les pièces représentées.

Il n'était pas mauvais qu'on préparât tous ces spectateurs d'origines diverses à l'audition des œuvres jouées. On ne peut douter, par exemple, que, brossé de main habile, un tableau de la société des Précieuses aide singulièrement à saisir toutes les finesses de la plaisante comédie de Molière. Je ne disconviens pas qu'on rira aux *Précieuses ridicules* sans avoir eu l'adjuvant de considérations sur l'hôtel de Rambouillet; mais que de nuances effacées, que de traits perdus, que de saillies sans effet pour celui qui ignore le langage, les mœurs des Cathos, et ne connaît point le fin des fins!

Le public des conférences n'est pas, comme le prétend M. Dubrujeaud, réduit à « l'esprit des autres, à l'esprit à l'heure fixe, l'esprit qui a programmes et affiches »; il a fort

bien, s'il vous plaît, son esprit à lui, mais il n'est pas fâché que cet esprit soit excité, soutenu, éclairé par quelques autres esprits habitués à la fréquentation des chefs-d'œuvre littéraires.

Nous sommes des guides très volontairement acceptés. Notre devoir est de nous rendre utiles et agréables en même temps.

Agréables? Les conférenciers le sont-ils? Cela dépend des orateurs, des sujets et..... des lunes, tout causeur étant lunatique. Cela dépend aussi de l'auditeur, qui a le droit d'aimer ou de ne pas aimer le genre-conférence et le genre de X... ou de Y...

Utile? Encore un coup, cela ne fait pas doute pour moi.

Que l'on consulte les acteurs, et ceux-ci répèteront ce qu'ils nous ont dit bien souvent à nous, à savoir que le succès a toujours été plus grand lorsqu'une conférence bien traitée, serrant de près le sujet, mettant bien en relief les situations principales, illuminant les parties obscures, a préparé l'auditoire.

Ce que l'on appelle, dans la langue des coulisses, « les effets », sont ainsi doublés, décuplés et beaucoup plus fréquents.

Il est même des œuvres qui sont presque incompréhensibles pour la majorité du public quand on ne les a pas éclairées avec le flambeau de l'histoire; sans cela, elles res-

tent presque à l'état d'énigme. Celui, par exemple, qui ne se doute pas des idées qu'on professait sur le mariage au dix-huitième siècle, dans un certain monde, ne comprendra rien du tout au *Philosophe marié.*

Me répondra-t-on qu'il n'est pas nécessaire de jouer *le Philosophe marié?* C'est..... une opinion! Toutefois, on peut penser aussi qu'il serait monotone de mettre toujours sur l'affiche les mêmes comédies, et il est bien des amateurs de théâtre qui sont sensibles à la variété. Si, avec l'appoint d'une conférence, certains se divertissent au *Philosophe marié*, pourquoi les priver de ce régal?

Est-ce à dire que toutes les représentations classiques devraient être précédées d'une conférence? Je ne vais point jusqu'à demander cela; mais je conjure aussi mes confrères de ne pas proscrire les conférences comme une gêne, un ennui, une superfétation, et même comme une sorte de défiance injurieuse pour la perspicace intelligence de nos contemporains.

Qu'ils ne croient pas non plus que, par le fait de la conférence, les générations actuelles rediront « comme des perruches » les jugements de M. Sarcey, de M. Brunetière, de M. Larroumet, de M. Lemaître, de M. Talbot, de M. Chantavoine, de M. Chabrier, de M. Lintilhac, de M. Parigot, de

M. Ollendorff, jugements qui, d'ailleurs, ne sont pas si mauvais à répéter.

Les générations actuelles feront comme faisaient les générations précédentes; elles écouteront les causeries de ceux qui parlent, elles liront les feuilletons de ceux qui écrivent sur les chefs-d'œuvre de la littérature dramatique, et après avoir lu, avoir entendu, médité, réfléchi, après avoir « discuté contradictoirement », elles auront leur opinion arrêtée et ajouteront un chaînon de plus à cette tradition qui constitue ce qu'on dénomme *la postérité.*

Les conférenciers auront, comme les critiques, et parfois à double titre, contribué à la formation de ces jugements, et ce n'est point là, que je sache, un grief à avoir contre eux.

Oui, nous cherchons à instruire par la parole comme par la plume; où est le mal? Nous sommes des instituteurs.

Or, je ne sais pas de plus beau titre que celui d'instituteur, hormis celui de créateur; encore faut-il que le créateur soit d'ordre supérieur; car l'inventeur d'un produit médiocre — et celui-là invente-t-il réellement? — est moins utile que l'apôtre du *Beau.*

Voilà à quoi se borne notre ambition et le conférencier prend pour règle de conduite ce conseil de Victor Hugo : « Esprits, soyez utiles! »

Le théâtre « instructif » semble une chose bizarre à beaucoup; moi je le trouve — et je suis en cela d'accord avec nombre de philosophes et d'artistes — je le trouve chose salutaire, chose bonne pour le progrès humain.

Et par théâtre instructif je n'entends pas le théâtre pédant, ennuyeux, sottement moral : je dis que le *Cid*, *Horace*, *Britannicus*, le *Misanthrope* donnent, outre « une recréation », un enseignement.

J'accorde que ces œuvres portent chacune en soi cet enseignement; mais la conférence ne le met-elle pas utilement en relief? Ajoute-t-elle, pour nombre d'auditeurs, quelque chose au plaisir?

Les habitués des matinées littéraires de l'Odéon ont répondu affirmativement à ces questions par leur empressement à venir écouter les conférenciers, et par la satisfaction que leurs bravos attestaient.

Ceux qui liront ce volume seront, ou je me trompe fort, décidément convaincus que ces causeries du jeudi étaient bonnes à faire et à recueillir.

HENRI DE LAPOMMERAYE.

CONFÉRENCE

Faite par M. GUSTAVE LARROUMET

SUR

SHAKESPEARE ET LE THÉATRE FRANÇAIS

I

Toutes les pièces de notre répertoire classique résultent d'une convention qui a régné en maîtresse, durant deux siècles, sur le théâtre français. Cette convention, c'est la séparation rigoureuse de la tragédie et de la comédie, du sérieux et du plaisant, du rire et des larmes. Symbolisées par les deux masques peints au-dessus de vos têtes et qui marquent l'un l'extrême tristesse, l'autre l'extrême gaieté, la tragédie et la comédie avaient des limites bien définies. A la tragédie, l'héroïsme et la grandeur jusque dans le vice et le crime; à la comédie toutes les petitesses, toutes les bassesses de notre nature.

Convention très légitime. Si la vie réunit d'ordinaire ce que l'ancien théâtre séparait de la sorte, l'art, qui choisit dans le vrai, a le droit de faire ce que notre âme fait elle-même très

souvent. Combien de fois, au milieu d'une grande douleur, nous n'apercevons même pas les incidents familiers et bas qui la traversent! Que de fois, tout entiers à notre joie, nous écartons les sujets de tristesse qui pourraient la diminuer!

A cette première convention, le théâtre classique en ajoute d'autres qui en sont la conséquence. Entre les caractères et les actions que lui offre la vie, il choisit encore. Avec les traits généraux qui le rattachent à la famille humaine, chacun de nous a ses traits individuels qui constituent sa physionomie propre. Brave ou lâche, généreux ou avare, il réalise les traits permanents et abstraits de la bravoure ou de la lâcheté, de la générosité ou de l'avarice, mais il y joint les traits passagers et concrets qu'il tire de sa nature à lui. Ces traits permanents, le théâtre classique les élève à leur plus haute puissance et les met en pleine lumière; ces traits passagers, il les élimine et les laisse dans l'ombre. Il peint des caractères plutôt que des individus.

Appliquez cette remarque aux théâtres de Corneille, de Racine et de Molière. S'il reste encore dans *le Cid* des traces de comédie, vous n'en trouverez ni dans *Cinna*, ni dans *Horace*, ni dans *Polyeucte*. L'Harpagon de Molière, c'est plutôt l'avarice incarnée dans un homme qu'un homme avare; l'Hermione de Racine, la jalousie incarnée dans une femme qu'une femme jalouse.

Ces caractères généraux se développent mal dans la réalité ordinaire; aussi nos classiques les en séparent-ils. Peu soucieux des époques

et des costumes, ils cherchent plutôt à rendre leurs personnages contemporains de tous les âges qu'à leur assigner une date; ils donnent le moins possible à ce que nous appelons la couleur locale.

Enfin, ils concentrent dans le temps et l'espace les sujets où ils font agir ces caractères généraux. Ils prennent les passions au moment où une crise suprême va éclater entre elles; et, comme une crise est, de sa nature, chose rapide et violente, une durée de vingt-quatre heures leur suffit à l'exposer; pour ne pas éparpiller l'action, ils l'enferment en un seul lieu; pour la rendre plus saisissante, ils écartent tout ce qui ne s'y rattache pas étroitement.

De là ces fameuses règles attribuées à Aristote et qui sont une création française ; de là les trois unités de temps, de lieu et d'action. On les traite souvent d'étroites et d'arbitraires, ces règles; on y voit une fantaisie de pédants, une entrave aux libertés du génie. En réalité, elles sont une des plus nobles formes de l'art, le résultat heureux d'un travail séculaire; elles ont favorisé le génie de nos anciens poètes plus qu'elles ne l'ont contrarié; fruit du génie français, elles convenaient exactement à ses qualités comme à ses défauts.

Ce génie, dans ses caractères essentiels, est ami de la logique et de la mesure; la poésie n'est pour lui que la raison élevée jusqu'au sublime et parée d'harmonie; au théâtre, surtout, il redoute la fantaisie et ses écarts; il y veut la logique serrée et le mouvement rapide. Héroïque

ou railleur, il peut s'élever très haut ou descendre très bas, mais il est plus à l'aise dans les régions moyennes; il aime les routes nettes et bien tracées. Dans les limites des trois unités il se trouva si à l'aise qu'il n'en sortit que malgré lui, lorsque, au contact des littératures étrangères, il dut subir l'influence d'un art nouveau.

En attendant, jamais il ne fut plus semblable à lui-même et mieux inspiré qu'au temps où l'art ancien lui suffisait. Art admirable que la reconnaissance nationale ne nous permet pas de méconnaître; moment unique, où les facultés de notre race, arrivées à leur plénitude et à leur parfait équilibre, trouvaient leur expression dans des œuvres qui égalent ou surpassent toutes les œuvres rivales. Cet art est mort, ce moment ne reviendra plus; mais si nous ne pouvons égaler les modèles qu'ils ont produits, si l'imitation de ces modèles serait stérile, leur contemplation est féconde. Voilà pourquoi nous devons maintenir l'exposition permanente des chefs-d'œuvre classiques dans ces théâtres nationaux, qui sont les musées de notre art dramatique, comme un objet d'étude pour les artistes, d'émulation pour les écrivains, d'admiration pour nous tous.

Pendant que l'art classique se développait en France, un art différent produisait ailleurs des œuvres qui offrent avec les nôtres un contraste complet. Cet art, opposé au nôtre, ne connaissait pas la séparation de la tragédie et de la comédie; il prenait la vie telle qu'elle est, mêlant comme elle le rire et les larmes, le beau et le laid. Il ne mettait entre les deux genres d'autre différence

que le degré des passions et la gravité de leurs conséquences. Il ne s'inquiétait pas de ramener les caractères à leurs éléments essentiels; il songeait plutôt à peindre des individus qu'à créer des types; il voyait tout d'une façon concrète, dans la variété du décor et du costume. Il n'enlevait pas l'homme aux influences extérieures qui s'exercent sur lui et qui tiennent à l'état sain ou malade de ses organes, au pays, au climat, aux habitudes physiques; il ne mettait pas dans les sujets cette unité rigoureuse qui n'est pas dans la vie. Parmi les facultés qui l'inspiraient, ce n'était pas la raison qui exerçait la suprématie, mais plutôt la sensibilité. La poésie était pour lui d'autant plus puissante qu'elle était spontanée et que rien ne la dominait, surtout la raison, trop sensée pour n'être pas souvent prosaïque.

Lorsque notre grand siècle eut pris fin, lorsque notre art à nous eut épuisé son fonds et en fut réduit à la nécessité de sortir de lui-même sous peine de se copier, alors nous fut révélé un génie dramatique par lequel l'art contraire au nôtre s'était réalisé d'une façon plus puissante qu'il n'avait fait encore. Nous connûmes l'Angleterre, longtemps dédaignée par nous, et Shakespeare, dont nous ne soupçonnions même pas l'existence.

Cette révélation fut, pour l'art dramatique français, un événement aussi considérable que, pour la vieille Europe, la découverte de l'Amérique; et comme la marche de la civilisation changea du jour où Christophe Colomb aborda dans l'île

de San-Salvador, de même notre théâtre prit avec Shakespeare une route nouvelle.

II

Celui dont les Anglais eux-mêmes ne devaient connaître toute la valeur que par deux siècles d'étude est, je ne crains pas de le dire, le plus grand nom de la poésie universelle depuis Homère. Compatriotes de Corneille, de Racine et de Molière, nous pouvons lui rendre cet hommage sans diminuer notre propre gloire : nous reprenons par ailleurs notre égalité ou même notre supériorité. Je n'essayerai pas de définir Shakespeare en quelques mots. Voici simplement ce qu'il offre à première vue comme poète dramatique.

D'abord une originalité sans pareille, un instinct de liberté sans frein, une passion de curiosité universelle. Il se sert des autres poètes, mais il ne les imite jamais, même lorsqu'il les copie, car dans les sujets qui lui viennent d'ailleurs, dans les mots mêmes qu'il emprunte, il met une conception un sens qui lui appartiennent. Il ne connaît ni règles, ni barrières; il ne souffre pas que les théories abstraites influent sur son génie, il fait comme si elles n'existaient pas. Il estime que la nature appartient tout entière à celui dont le regard est capable d'en embrasser l'étendue, que l'âme humaine est un livre ouvert jusqu'à la dernière page pour qui

sait y lire. Tout ce que lui inspirent l'imagination la plus forte et la plus ardente sensibilité qui furent jamais, il le combine sans nul souci des genres consacrés; semblable à la vie, il mêle laideur et beauté, tristesse et joie, grandeur et petitesse, élégance et vulgarité; il multiplie les contrastes. Il ne cherche pas, comme nos poètes classiques, la vérité universelle sous la vérité particulière; il ne s'élève pas de l'individu au type; comme la nature, il crée les êtres à profusion, donnant à chacun les traits généraux de l'espèce et les traits particuliers de l'individu; comme la vie, il combine des actions très compliquées, ne choisissant pas plus dans la trame des événements que dans les éléments des caractères. Rêveur et pratique, ironique et ému, précieux et burlesque, il unit la force et la grâce, l'énergie et la douceur, la fantaisie la plus capricieuse et la raison la plus ferme, l'extrême élégance et l'extrême mauvais goût. A nous autres Français il rappelle Rabelais et Montaigne, aux Espagnols Cervantes, Lope et Calderon, aux Italiens Dante et l'Arioste; si original, qu'il triomphe de toutes les comparaisons; si universel, que chaque peuple se reconnaît et se préfère en lui.

Tel est le génie dramatique qui nous fut révélé au cours du dix-huitième siècle. Et par qui le fut-il? Par Voltaire, auquel un des premiers incidents de sa vie venait de faire passer la Manche et qui étudiait à la hâte tout ce que l'Angleterre offrait à sa curiosité.

Si quelqu'un était peu fait pour comprendre Shakespeare et le goûter pleinement, c'était bien

l'auteur de *la Henriade*. Plein d'admiration pour Corneille et Racine, qu'il espérait égaler en les imitant, il avait au plus haut degré les qualités et les défauts de l'esprit français : un goût vif et sûr, mais délicat, dédaigneux, antipathique à tous les extrêmes, un bon sens très ferme, mais superficiel et sans beaucoup d'élévation, le besoin de la simplicité et de la clarté, le respect de la tradition et des règles. Il fut donc plus surpris que charmé par Shakespeare, plus choqué qu'attiré; il se dit qu'un pareil poète ne pénétrerait jamais en France tout entier, que son art, ne s'y acclimaterait pas. Mais, comme il avait trop l'instinct du théâtre pour méconnaître cette puissance dramatique, il se dit qu'il y aurait profit à s'en servir; croyant, du reste, lui faire beaucoup d'honneur en cela et trop égoïste pour déclarer franchement ses emprunts.

Donc, aussitôt revenu d'Angleterre, il signale Shakespeare à la France comme une des curiosités du pays qu'il vient de découvrir, plutôt pour se glorifier lui-même de ce qu'il a vu que pour rendre hommage à un grand poète; il l'appelle « un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre connaissance des règles »; puis il lui prend le spectre d'*Hamlet*, pour le transporter dans *Eriphyle*, la jalousie d'*Othello*, dont il anime *Zaïre*, etc. Lorsqu'il est conduit à l'apprécier encore, il accompagne ses éloges de restrictions de plus en plus étroites; son opinion est, en somme, celle qu'il formule de la sorte dans l'*Essai sur les mœurs* : « C'est dommage qu'il y

ait beaucoup plus de barbarie encore que de génie dans les ouvrages de Shakespeare. »

Mais voilà que les compatriotes de Voltaire ne consentent pas à le croire sur parole et à ne connaître Shakespeare que par lui. Tandis que lui, Voltaire, reste obstinément fidèle aux idées littéraires de sa jeunesse, le siècle marche et le goût français s'élargit. Les œuvres du poète anglais pénètrent dans notre pays avec les traductions partielles de La Place; les tentatives de La Chaussée et de Diderot pour créer un genre nouveau, le drame, intermédiaire entre la tragédie et la comédie, préparent les esprits en sa faveur; la curiosité s'éveille de plus en plus à son sujet. Voltaire s'inquiète : l'esprit national va-t-il donc se gâter? Il n'admet pas que l'on rapproche le poète anglais de nos grands tragiques, à plus forte raison qu'on l'égale à eux. Il publie, sous un pseudonyme, un factum pour prévenir l'engouement et maintenir les distances; il y compare *Jules César* à *Cinna* et conclut : « Le génie de Corneille est à celui de Shakespeare ce qu'un seigneur est à un homme du peuple né avec le même esprit que lui. »

Voltaire était sincère dans ses craintes comme dans ses répugnances; il redoutait pour le théâtre français l'influence anglaise, il entendait maintenir Corneille et Racine au premier rang, parce qu'il les en croyait infiniment plus dignes que Shakespeare. Mais, dans sa défense de ses maîtres, entrait un mobile égoïste et dominant. Si Racine et Corneille étaient détrônés au profit d'un étranger barbare, qu'allait-il devenir, lui,

leur successeur, et, il le croyait bien, leur égal? Comme jadis Scudéry dans sa querelle avec Corneille, il en appelle à l'Académie française, au corps institué pour faire la police des lettres; il lui adresse deux lettres pressantes, véhémentes, où, malgré ses quatre-vingt-deux ans, il défend avec une énergie juvénile la tragédie nationale contre le drame étranger; moins âpre et moins sottisier que dans sa correspondance, mais tout aussi irrité contre l'intrus auquel il a ouvert la maison et qui prétend s'y installer en maître.

Ni un Voltaire, ni même une Académie ne peuvent rien contre l'opinion et la force des choses. Shakespeare était entré dans notre pays; il devait y rester et pénétrer de plus en plus dans notre théâtre. La gloire de Corneille et de Racine, sinon celle de Voltaire, n'avait rien à craindre; mais la forme théâtrale qu'ils avaient illustrée et dont Voltaire voulait le maintien exclusif, cette forme était devenue stérile et rien ne pouvait plus lui rendre son ancienne fécondité.

Cependant la tragédie ne se rendit point sans combat; vous savez combien elle avait la vie dure : cinquante ans après sa mort, elle remuait encore. Elle essaya donc de tourner à son profit l'invasion shakespearienne, de faire comme ces peuples qui absorbent leurs conquérants et s'infusent une vitalité nouvelle avec le sang des barbares.

A vrai dire, le bon Ducis, qui fut l'homme de cette tentative, n'y voyait pas tant de malice.

Classique et Français, ne sachant pas un mot d'anglais, mais naïvement séduit par les fortes beautés qu'il devinait à travers les traductions de Laplace et de Letourneur, il essaya de plier à la simplicité tragique le sujet complexe d'*Hamlet*, l'idylle sanglante de *Roméo et Juliette*, de « purger » de leur excès d'horreur *le roi Lear* et *Macbeth*; il mit deux dénouements à *Othello*, l'un semblable à celui de Shakespeare, l'autre adouci pour les âmes sensibles. Pâles copies d'originaux pleins de couleur, ombres exsangues de corps pleins de vie; mais c'était le nom de Shakespeare de plus en plus répandu, exalté, entouré d'attention; c'était l'esprit français, lentement familiarisé avec l'image lointaine du grand poète, en attendant qu'il pût supporter la vue directe de l'original.

La Révolution arriva. C'est alors qu'un homme de courage et d'initiative aurait dû surgir de notre peuple si profondément remué et lui présenter le vrai Shakespeare. Aux horreurs qui scandalisaient Voltaire dans le drame anglais, à ces explosions de passions sauvages, à ces scènes de carnage on aurait pu opposer encore le reproche d'invraisemblance. La vie de chaque jour se fût chargée de le commenter et de l'éclairer. Mais, à travers la Révolution comme à travers l'Empire, malgré le drame et l'épopée qui étaient partout, sauf dans la littérature, l'art tragique resta dans son ornière deux fois séculaire. Il fallut une révolution littéraire succédant à la révolution sociale, il fallut le romantisme pour faire sortir de l'in-

fluence shakespearienne la rénovation théâtrale dont elle avait apporté le germe.

Parmi les maîtres ou les disciples de la nouvelle doctrine, c'est à qui exaltera Shakespeare. Mme de Staël l'apprécie avec sa fécondité de vues et sa largeur d'esprit ordinaires, Stendhal lui immole Racine, Alfred de Vigny traduit *Othello*, avec une fidélité relative, très courageuse pour le temps, et le fait représenter à la Comédie française, dans le sanctuaire même de la tragédie, sur la scène où elle s'efforçait encore de produire et de donner l'illusion de la vie. Mais déjà la préface de *Cromwell* avait paru et Victor Hugo y couronnait Shakespeare de ce même titre qui avait tant indigné Voltaire : il l'y appelait « le dieu du théâtre ». C'est autour de ce nom que tournait l'argumentation novatrice dans ses circuits les plus larges; c'est la conception shakespearienne du théâtre que reprenait à son compte le jeune réformateur. De fait, *Cromwell*, *Hernani*, *Marion Delorme*, le *Roi s'amuse*, tous les drames de Victor Hugo, ce sont des drames inspirés par Shakespeare, avec l'originalité d'un grand poète lyrique et cet équilibre dans les extrêmes, cette symétrie dans l'antithèse, cette mesure dans l'ampleur, cette sobriété dans la force, qui sont les qualités permanentes de l'esprit français et qui montraient une fois de plus que l'imitation littéraire, servile et stérile dans beaucoup de pays, est libre et créatrice dans le nôtre, toutes les fois que le génie s'en mêle.

Dès lors, je n'ai plus à énumérer les imitations plus ou moins directes de Shakespeare tentées

par nos poètes dramatiques. Sur tous il exerce son influence à travers celle de Victor Hugo. Alexandre Dumas et Émile Deschamps, MM. Paul Meurice et Auguste Vacquerie, M. Auguste Barbier et Jules Lacroix l'imitent ou le traduisent en vers; Guizot, François-Victor Hugo, M. Émile Montégut corrigent la vieille traduction en prose de Letourneur ou donnent des traductions nouvelles, fidèles et complètes. En même temps qu'au théâtre, Shakespeare s'installe dans nos bibliothèques et il n'est plus permis à un lettré de l'ignorer ou de le méconnaître.

Est-ce à dire que Shakespeare soit accepté tout entier et comme doit l'être un poète dramatique, c'est-à-dire par des représentations nombreuses et suivies? Pas tout à fait. Transportés sur nos scènes, ses plus beaux drames, les plus logiques, les moins irréguliers, les moins opposés, en un mot, au goût français, n'attirent la foule que par exception, lorsqu'il se trouve un grand acteur comme Rouvière pour les imposer; réduits aux interprétations ordinaires, ils n'obtiennent que des succès d'estime. Ici même, je me souviens d'avoir vu, il n'y a pas longtemps, un *Othello*, un *Macbeth*, traduits avec une fidélité pleine de force et d'éclat, montés avec grand soin, interprétés avec talent, fournir une carrière assez courte. *Hamlet*, vous disais-je en commençant, s'est installé à la Comédie française. C'est qu'il y a trouvé, comme autrefois dans Rouvière, et à un degré bien supérieur, un interprète de premier ordre qui a triomphé de notre médiocre goût pour les représentations

de Shakespeare. Il n'a pas fallu à M. Mounet-Sully, dans cette tentative, moins que le génie de son art.

Et encore est-ce bien le vrai Shakespeare qu'Alexandre Dumas et M. Paul Meurice nous ont offert? Est-ce le véritable Hamlet que M. Mounet-Sully nous a montré? Que de suppressions et d'atténuations dans la traduction des uns, si fidèle et hardie qu'elle voulût être! Quelle simplification du personnage dans le jeu de l'autre, qui faisait passer la clarté française à travers les brumes d'un caractère indéfinissable! Malgré tout, la critique et le public manquaient d'enthousiasme pour *Hamlet*; un franc juge du théâtre, M. Francisque Sarcey, déclarait s'y être ennuyé; un des plus pénétrants esprits de ce temps, M. Jules Lemaitre, avouait n'avoir pas très bien compris, et, au théâtre, lorsqu'on ne comprend pas très bien, on est tout près de s'ennuyer. Quant au public, il venait, il remplissait la salle, attiré par le renom de l'acteur principal et les éloges dont le comblait la critique, par l'éclat de la mise en scène, par le prestige de la Comédie française; mais j'ai vu de mes yeux, et plusieurs fois, que son intérêt languissait. A cette heure, si *Hamlet* continue à figurer sur l'affiche, il arrive que, dans les matinées, à deux dimanches de distance, *le Cid* attire une affluence plus nombreuse. *Andromaque* et *Phèdre* continuent aussi à faire bonne figure, au voisinage d'*Hamlet*, toutes les fois que l'on veut bien nous les offrir.

III

Je ne vous ai parlé jusqu'ici que des drames de Shakespeare, de ses tragédies, comme elles s'appelaient à l'origine, d'un nom que Voltaire croyait profané par un tel emploi. Il y a aussi des comédies shakespeariennes, et elles ne diffèrent pas moins de nos comédies que ses tragédies des nôtres. Si je n'en ai encore rien dit, c'est que, pendant longtemps, il n'en fut guère question dans les controverses au sujet de Shakespeare, que leur influence sur notre théâtre fut accidentelle ou tardive, enfin qu'elle est assez particulière pour être traitée séparément.

La comédie, pour Shakespeare, n'est pas tant, comme chez les classiques de notre théâtre, la peinture satirique, souvent âpre et cruelle, des ridicules de l'humanité, que le jeu de la fantaisie s'égayant au spectacle des choses humaines. Là où Molière et Regnard voient plutôt matière à moquerie, Shakespeare voit surtout lieu d'exercer ses caprices d'imagination et de sentiment. Dans ses drames, il traduit les fortes émotions que la nature et la vie produisent sur son âme; dans ses comédies, il se livre aux impressions tempérées qui lui viennent des mêmes objets. Certes, il ne s'interdit pas l'âpreté de la satire ou même la vigueur de l'indignation contre ce qui est vil et bas, mais il préfère s'amuser des contradictions et des contrastes qui sont l'élément éternel de la comédie. Raillerie légère,

recherche de sentiment, galanterie précieuse, émotion douce, contrastes de la haute distinction et de la trivialité, de l'héroïque et du burlesque, par-dessus tout poésie capricieuse, ailée, vagabonde, voilà son domaine comique. Presque toujours, dans ses comédies, sonnent les grelots de Puck ou vibre la musique lointaine d'Ariel; presque toujours y passent de nobles figures, comme celle de Prospéro, de gracieuses physionomies de jeunes filles, comme Imogène et Miranda.

Ce que l'on trouve le moins chez lui, c'est la convention française d'après laquelle la tragédie se réservait les rois, les princes, les seigneurs, tous les personnages de noble origine, laissant à la comédie les êtres de moindre condition. Évoquez les personnages de Molière et de Regnard : vous voyez défiler les moyennes et petites gens de l'ancien Paris, Harpagon en pourpoint troué, Lisette et Dorine en jupon court, Argan en robe de chambre, Géronte et Albert, Mme la Ressource et Mme Grognac. Si l'homme de cour se mêle à eux, c'est à l'état d'amoureux ou de personnage secondaire; il n'est point la cause et le but de l'action. Enfin, sauf exceptions rares, dont l'*Amphitryon* de Molière est la plus gracieuse, malgré le caractère général des types et la portée des sujets, types et sujets sont pris dans la vie de chaque jour.

Comme Shakespeare serait mal à l'aise dans ces limites étroites! Il lui faut, à lui, le présent et le passé, tout le champ de l'histoire, toute la hiérarchie sociale : princes et seigneurs des

cours italiennes, héros mythologiques, bourgeois et artisans de Londres, sont alternativement ou à la fois les incarnations de son génie comique. De tous les aspects de la vie humaine, il ne manque à cette partie de son théâtre que les côtés sanglants et terribles, par lui réservés au drame.

IV

Dans *Hamlet*, on avait voulu nous donner le vrai Shakespeare, à peu près complet, avec ses incohérences et ses outrances, et je crois que le goût français ne le supportera jamais que malgré lui. Il faudra toujours que nos poètes traducteurs ou imitateurs tiennent compte des exigences de notre esprit national; et il y a dans Shakespeare littéralement reproduit des grossièretés et des imperfections que nous n'accepterions qu'en cessant d'être nous-mêmes. Nos plus grands écrivains sont ceux qui réalisent au plus haut degré nos qualités nationales. Aussi vous ai-je dit, en essayant tout à l'heure de caractériser l'imitation de Shakespeare par Victor Hugo, ce que l'auteur d'*Hernani* avait mis de mesure dans le gigantesque, de raison dans le lyrisme, de symétrie dans le contraste. Que nos poètes fassent comme lui sous peine de dérouter et d'éloigner le public. Ne prendre à Shakespeare que ce qu'il a d'incohérence et d'excès, c'est commettre le plus stérile et le plus vain des pastiches; il ne suffit pas pour être original de s'affubler d'oripeaux étrangers.

Sous ces réserves, ce peut être une étude féconde et une source de renouvellement que l'imitation des drames de Shakespeare, grâce à l'infinie variété qu'il a déployée dans la mise en œuvre de ce petit nombre de sujets auxquels se réduit l'invention dramatique. Personne n'a fait agir les passions humaines avec plus de fécondité que lui; personne n'a mieux montré comment le génie peut varier l'immuable et faire passer des expressions toujours nouvelles sur la physionomie permanente de l'humanité.

Si, dans la comédie, l'imitation shakespearienne est encore plus délicate, elle peut être encore plus féconde que dans le drame. Pour nous autres Français, le champ de l'observation comique est trop limité; volontiers bourgeoise et terre à terre, notre muse comique n'est jamais plus à l'aise que dans le vaudeville, la farce, la comédie de mœurs et de caractère. Nous avons eu Molière, où il y a tout; mais, autour de lui, les gloires théâtrales les mieux établies, les plus conformes à nos goûts, sont celles de Regnard, de Beaumarchais, de Labiche. Les maîtres de la comédie contemporaine, qu'ils s'appellent Dumas, Augier, Sardou, Pailleron, avec leurs qualités de force et de courage, de franchise et de bon sens, d'agencement scénique et d'esprit, continuent glorieusement la tradition française. Leur théâtre est l'honneur durable de notre temps; mais, à côté d'eux, puisque, grâce à Dieu, nous avons des poètes, ne reste-t-il pas une place à prendre? C'est chose savoureuse et forte que la raison; mais c'est chose délicieuse

que la fantaisie, et sa part, jusqu'ici, n'a pas été assez large. Tâchons de l'agrandir. C'est dans ce sens que Shakespeare peut exercer une heureuse influence sur notre comédie. A la condition de lui laisser son bel esprit, ses lourdes trivialités, son manque de logique, ses excès de tout genre, nous pouvons lui rendre sa poésie comique, l'habiller d'une forme française et rivaliser avec elle.

CONFÉRENCE

Faite par M. F. BRUNETIÈRE,

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON, LE 22 NOVEMBRE 1888, AVANT LA REPRÉSENTATION DE LA COMÉDIE DE MOLIÈRE :

L'ÉCOLE DES FEMMES

MESDAMES, MESSIEURS,

On a tant parlé de l'*École des Femmes*, si souvent et si bien, qu'il semble d'abord qu'il y ait, à vouloir en parler une fois de plus, un peu d'impertinence, — ou tout au moins de témérité. Je me flatte pourtant que la témérité vous paraîtra moins grande, si vous voulez bien considérer deux choses. C'est d'abord qu'en de pareils sujets, à défaut d'autres ressources, on a toujours celle de contredire ses prédécesseurs, et alors, et naturellement, plus ils sont, plus la matière est abondante et riche. Mais ce qui est encore plus vrai, c'est que les œuvres dont on a tant parlé nous parlent elles-mêmes à chacun un langage quelque peu différent; c'est que, pour en recevoir une impression personnelle, et presque originale, il nous suffit de nous laisser faire par elles, simplement, naïvement; et c'est enfin que, si elles ont quelque chose de fixe et d'éter-

nel qui les fait durer, qui est le principe et la raison de notre admiration, elles ont quelque chose aussi de variable et de changeant qui leur rend d'âge en âge, et de génération même en génération, la fraîcheur, l'attrait et la séduction de la nouveauté. Est-ce bien le cas du *Malade imaginaire?* Je n'oserais en répondre, — ou plutôt, pour ma part, avec beaucoup de bons juges, j'en trouve le comique trop gros, les effets un peu vulgaires, la bouffonnerie excessive; mais, que ce soit bien le cas de l'*École des Femmes*, personne de vous, assurément, n'en doute; et c'est ce qui fait que j'ai pris le courage de vous en reparler.

Voyez, en effet, sous combien d'aspects, — si nous le voulions, et si nous en avions le temps, nous pourrions l'étudier, de combien de manières et de combien de points de vue.

L'invention du sujet d'abord et le fond même de la comédie. Vous savez que Molière l'a tiré d'une nouvelle de Scarron, qui n'est pas de Scarron, pour le dire en passant, mais d'une très grande dame espagnole de la cour de Philippe III, dona Maria de Zayas y Sotomayor. Cette nouvelle a été singulièrement féconde et heureuse en imitateurs. Beaumarchais en a pris le titre et un peu aussi le sujet : *La Précaution inutile*, pour en faire le dernier mot et une partie au moins de la moralité de son *Barbier de Séville*. Sedaine, avant lui, y avait trouvé le sujet d'un petit acte demeuré classique : *La Gageure imprévue*. Et Molière avant eux s'en était emparé pour en faire son *École des femmes*. Voilà bien de l'honneur pour Mme de Zayas y

Sotomayor. Il serait certainement curieux d'examiner à ce propos comment Molière adapte et s'approprie ce qu'il emprunte; par quels moyens, dans le récit agréable et insignifiant de Scarron, il introduit pour ainsi dire du sens, de l'originalité, de la profondeur; comment, en un mot, il invente; et, selon l'usage des plus grands écrivains, comment il s'y prend pour « hériter de ceux qu'il assassine ». Car, vous n'ignorez pas, je pense, qu'il en est sur ce point de Shakespeare comme de Molière, et qu'il est presque sans exemple dans l'histoire des littératures, qu'une idée de drame ou de roman soit arrivée à la postérité sous le nom de son premier inventeur.

Au lieu du fond, nous pourrions nous attacher à la forme, dans l'*École des Femmes*, et y goûter ensemble l'ingéniosité de l'intrigue, ou la richesse, l'opulence et l'ampleur du style. Par exemple, ceux qui disent que Molière n'a pas eu le style périodique, mais succinct, court d'haleine, essoufflé dans son cours, j'aimerais à les mettre en présence de ces six ou huit vers seulement :

Et ce que le soldat, dans son devoir instruit...

Quant à l'intrigue, si l'on a pu quelquefois reprocher à Molière que les scènes de ses comédies ne sont pas toujours très étroitement liées, aucun de ses chefs-d'œuvre, je pense, ne mérite moins un semblable reproche que l'*École des Femmes*. Oui, d'une manière générale, il est vrai, l'intrigue dans Molière ne se développe pas pour

elle-même; elle n'a pas sa raison d'être et son but en elle-même; il s'agit pour lui d'autre chose que de piquer, d'éveiller, de suspendre et de satisfaire enfin notre curiosité. Mais, dans l'*École des Femmes*, grâce à l'ingénieuse idée qu'il a eue de faire d'Arnolphe le confident d'Horace, vous savez comment la pièce rebondit d'acte en acte; comment le dénouement s'éloigne de nous à mesure que, pour ainsi dire, nous y croyons toucher, — ce qui est un des grands plaisirs que nous demandions au théâtre; — et comment enfin, selon l'observation de Lessing : « Tout s'y passe en action, quoique tout y paraisse se passer en récits. »

J'irai plus loin, et il n'est pas jusqu'au dénouement, avec la reconnaissance de roman qui en fait les frais, que je ne me chargerais de justifier ou d'excuser. Car enfin, pour ce qui est des dénouements fondés sur un enlèvement par les corsaires, nous oublions qu'ils sont contemporains dans Molière du temps où Vincent de Paul organisait en vue du rachat des captifs les missions de Tunis et d'Alger, et qu'ils sont antérieurs à l'époque où Regnard servait en qualité de chef de cuisine le turc Achmet Talem. Et pour les dénouements fondés, comme celui de l'*École des Femmes*, sur un mariage secret, les exemples contemporains ou postérieurs ne manqueraient pas, à commencer par celui d'Anne d'Autriche avec Mazarin, pour finir par celui de Louis XIV avec Mme de Maintenon. Je veux bien que les dénouements de Molière soient empruntés aux facilités traditionnelles de la comédie

latine, mais je dis qu'en y regardant de plus près, on les trouve plus conformes qu'on ne le croit à la réalité de la vie de son temps.

Ce que nous pourrions faire encore, ce serait de montrer dans *l'École des Femmes*, par opposition au comique de situation ou de mots, ce comique de nature et de fond, qui est celui de Molière.

Il y a un comique, vous le savez, tout à fait superficiel, qui consiste en ce que Molière a lui-même appelé, dans la *Critique de l'École des Femmes*, le jeu de mots ou la turlupinade. Lui-même, au grand dépit de Boileau, n'a pas toujours dédaigné d'user de ce genre de comique, inférieur et facile, qui est celui de la comédie de Scarron, par exemple :

> Hola! ho! Foucaral,
> Don Roc Zurducaci, don Zapata Pascal,
> Ou Pascal Zapata, car il n'importe guère,
> Que Pascal soit devant ou Pascal soit derrière.

L'effet est sûr, presque infaillible, et cela n'est pas toujours bien comique, mais cela fait presque toujours rire.

Plus profond et déjà plus littéraire, une autre sorte de comique consiste à outrer, à charger les traits dont on peint les personnages, à faire d'eux comme des caricatures qui, tout en demeurant dans les limites du goût, n'ont cependant pour nous faire rire qu'à paraître et à ouvrir la bouche. Tels seront, si vous le voulez, dans *l'École des Femmes*, les personnages de Georgette et d'Alain.

Et il y a enfin un autre comique qui consiste, pour ainsi dire, dans la seule combinaison de caractères parfaitement naturels avec des situations parfaitement vraisemblables, et c'est ce comique-là que j'admire et que j'aime dans *l'École des Femmes*. Faites-y bien attention : dans *l'École des Femmes*, Arnolphe lui-même ne dit rien ou presque rien qui soit absolument ridicule; presque en toute occasion, il parle comme il doit parler, avec à peine un peu d'exagération; et il ne nous fait rire enfin que, parce que dans l'âge de quarante-deux ans, il s'est avisé de tomber sérieusement et passionnément amoureux d'Agnès. Cela, Messieurs, est tellement vrai, qu'en altérant sans doute beaucoup la pensée de Molière, mais non pas le personnage d'Arnolphe, vous savez que plusieurs acteurs ont pu le pousser au tragique et au noir. Poussez donc au noir *Monsieur de Pourceaugnac!* ou *le Bourgeois gentilhomme!*

Et ce qui est vrai d'Arnolphe l'est bien plus encore d'Agnès. C'est vraiment elle qui ne dit rien de ridicule ou seulement de risible en soi; c'est elle qui parle en toute rencontre comme peut parler la nature; c'est elle enfin qui ne nous fait rire qu'avec des mots ou des réflexions dont il n'y en a pas une ni pas un qui ne fussent presque insignifiants, si vous les détachiez de l'ensemble du rôle, et capables vraiment, en toute autre occasion, de passer inaperçus. Voilà le vrai comique, voilà le comique de nature; celui qui s'évanouirait, qui cesserait au moins d'être comique, si vous changiez d'une ligne ou

d'un point les situations respectives des personnages de la comédie, si vous en changiez seulement l'âge ou la condition; et voilà le comique de Molière, celui que personne avant ou depuis lui n'a manié comme lui. Vous en trouverez partout dans ses chefs-d'œuvre de nombreux exemples, dans *le Misanthrope*, dans *Tartufe*, dans *le Malade* lui-même, mais nulle part de plus remarquables que dans *l'École des Femmes*.

Mais ce n'est pas tout, ou plutôt ce n'est rien encore; et ce que je voudrais surtout vous faire voir dans *l'École des Femmes*, c'est ce que j'appellerai la philosophie de Molière. Permettez-moi de m'expliquer rapidement sur le mot. Vous pourriez craindre en effet qu'il ne fût question à ce propos de l'éducation des femmes et des lycées de jeunes filles. Rassurez-vous. Pour aujourd'hui, je n'ai pas d'opinion sur ce point; et, pour vous mieux expliquer Agnès, je ne vous parlerai point d'Henriette. Non! la philosophie de Molière, c'est quelque chose de plus clair et en même temps de plus profond, c'est quelque chose de très simple, et qui pourtant va très loin, c'est la moralité de l'*École des Femmes*, avec ses conséquences, telles qu'elles peuvent résulter de la lecture la plus superficielle ou de la simple vue de la comédie. Cette moralité, vous la connaissez tous et pour la traduire ici sous sa forme la plus populaire, c'est qu'il faut en ménage des époux assortis.

Approfondissons-la cependant, cette moralité banale; creusons-la, si je puis ainsi dire; nous allons être étonnés de ce qu'elle contient de sens.

Qu'est-ce, en effet, que cela veut dire, qu'il faut des époux assortis? Cela veut dire qu'il faut entre époux de certaines convenances de goûts, d'habitudes, d'éducation, mais surtout et avant tout, de certaines convenances d'âge. Agnès a vingt ans, Arnolphe en a quarante-deux : et voilà tout le procès, voilà toute la comédie. Molière estime que vingt-deux ans de différence d'âge sont mortels à l'amour. Il va plus loin; et, si la différence des âges, toute seule, est capable de tuer l'amour inversement, Molière nous enseigne que la convenance des âges suffira pour le faire naître. C'est la philosophie du personnage d'Horace. Il est gentil, Horace, il est sémillant, il a de beaux cheveux blonds, il est bien mis, il sait parler d'amour; au fond vous le savez, il est insignifiant; mais il a pour lui la jeunesse, et c'est assez pour éveiller l'amour dans le cœur de la petite fille. Ainsi l'a voulu la nature. Vainement donc Arnolphe aura pris Agnès toute petite; vainement

> Dans un petit couvent, loin de toute pratique,
> Il l'a fait élever selon sa politique,
> C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait
> Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait;

vainement, après la ruse, il emploiera l'autorité contre elle, et, après l'autorité, la violence. On ne force point la nature, voilà ce qu'Agnès lui crie, sans le savoir elle-même, par toutes ses paroles, par toutes ses actions, et voilà, lui, ce qui le rend prodigieusement ridicule et comique, à la façon d'un vieil enfant qui demanderait la

lune : sa prétention d'être plus fort que la nature et son insolente confiance qu'il en triomphera. Mais ce n'est pas assez, et la leçon n'est pas encore complète. Non seulement on ne force pas la nature, on ne la violente pas, on ne la transforme point, on ne la change point dans son fond; mais, quiconque l'essaye, comme Arnolphe, il lui en coûte cher, et tout ce qu'il a tenté dans ce sens, il en devient lui-même la dupe ou la victime. Car, vous le savez, si le bonhomme était moins ridicule, c'est-à-dire si Molière avait eu moins d'art et de génie, oh! qu'elle nous paraîtrait dure cette Agnès, avec son petit cœur de pierre, sur lequel on ne voit pas que la pitié puisse jamais avoir un commencement de prise. Juste punition pour Arnolphe! « Tu l'as voulu Georges Dandin. » Souffre maintenant de ton ouvrage; et souviens-toi, si tu le peux, que toutes les précautions de l'humaine prudence échoueront éternellement contre la jeunesse et l'amour, — c'est-à-dire contre le vœu, l'instinct et la toute-puissance de la loi de la nature.

Voulez-vous maintenant, Messieurs, mesurer le sens et la portée de cette leçon? Rappelez-vous de quelles accusations de libertinage et d'impiété Molière a été l'objet pour son *École des Femmes*, et rappelez-vous en quel temps du siècle nous sommes. C'est en 1662; les *Pensées* de Pascal n'ont pas encore paru, mais il n'y a pas plus de cinq ans que les *Provinciales* faisaient fureur, et c'est l'époque triomphante et glorieuse de la prédication et de la propagande jansé-

nistes. Or, qu'est-ce qu'ils enseignent, ces hommes de Port-Royal? Précisément l'inverse de Molière : que la nature humaine est corrompue dans son fonds; que nos plus dangereux ennemis, nous les portons en nous, et que ce sont nos instincts; qu'en suivant leur impulsion nous marchons vers la damnation éternelle; et conséquemment : qu'il n'y a espoir de salut qu'à les tenir en bride; que la vie de ce monde nous est donnée pour ne pas en user; et la nature pour être une occasion de combat, de lutte et de victoire sur elle-même. Quelle que soit votre opinion, Messieurs, sur ces deux conceptions de la vie, quelle que puisse être la mienne, je ne crois pas rabaisser Molière en en parlant de la sorte; c'est-à-dire en lui faisant dans l'histoire des idées de son temps une part presque égale à celle de Pascal ou de Descartes eux-mêmes. C'est sa gloire en effet que d'avoir joué un tel rôle, quoi que l'on puisse penser de l'utilité de ce rôle; il ne serait pas l'auteur dramatique qu'il est s'il n'avait été autre chose; et je trouve cette manière d'en parler plus glorieuse pour lui, plus honorable peut-être pour nous, que d'en faire un ennemi oblique et honteux de la religion de son temps. Il faut en prendre notre parti : Molière est de la famille de Rabelais et de Voltaire, libre d'esprit comme eux, comme eux indépendant d'humeur, païen comme eux, si vous voulez, — et comme eux serviteur du culte de la nature et de l'humanité.

Pour achever de vous en convaincre, cherchez plutôt où sont ses ennemis, et où sont ses

victimes. Qui est-ce qui l'attaque? et qui, lui-même, a-t-il attaqué? Ce sont les précieuses, Cathos, Madelon, Philaminte; ce sont les pédants, Oronte, Trissotin, Vadius, M. Lycidas; ce sont encore les prudes, celles dont l'Arsinoé du *Misanthrope* est demeurée le modèle; et ce sont les marquis, ce sont les coquettes, ce sont les barbons amoureux, ce sont les hypocrites, — ce sont tous ceux enfin dont on peut dire que le ridicule ou l'odieux consiste essentiellement à farder, à déguiser, à masquer ou à dénaturer la nature. Qu'est-ce en effet qu'une précieuse, et qu'est-ce qu'un pédant? Beaucoup d'autres choses sans doute; mais avant tout et par dessus tout, ce sont des gens qui superposent en eux une nature artificielle, si je puis ainsi dire, à la vraie, à la bonne, à la seule, à celle dont les impulsions, selon la philosophie de Molière, ne sauraient jamais nous tromper. Et les prudes? Et les hypocrites? Que font-ils, en suivant eux-mêmes la nature, et en allant pour eux jusqu'au bout de leurs instincts, que font-ils, — comme s'ils voulaient se réserver pour eux le monopole du plaisir — que d'en prêcher aux autres le dégoût et l'horreur? Mais au contraire, ceux qui suivent la bonne nature, ces excellentes pâtes de bourgeois et de domestiques, les Martine, les Dorine, la Nicole du *Bourgeois Gentilhomme*, et Madame Jourdain, et Chrysale, et les Agnès, les Henriette, les Angélique, sentez-vous avec quelle sympathie Molière les a traités, comme ce sont là ses gens, ceux qu'il aime, ceux qui sont pour lui dans la vraie vérité. Où il y a de la

gêne il n'y a point de plaisir, dit le proverbe vulgaire, mais Molière va plus loin encore, et si nous l'écoutons nous parler par la bouche d'Agnès : il n'y a point de péché, nous dit-il, là où il y a du bon plaisir. Vous le voyez, dans sa naïveté hardie, c'est la philosophie de la nature, et c'est bien la philosophie de Molière.

Elle lui tient tellement à cœur que je ne croirais pas exagérer si je disais qu'elle est le principe de ses attaques contre les médecins, et que vous la retrouverez, après l'*École des Femmes*, dans le *Malade imaginaire*, — dans la dernière en date des grandes comédies, après l'avoir reconnue dans la première. Car enfin, eux aussi, les médecins, que font-ils, que de vouloir contrarier en nous l'opération de la nature? Ils prétendent la réparer quand elle s'affaiblit; nous rendre, avec des remèdes, nos forces qui s'en vont; et selon l'expression de Lucrèce, dont Molière est l'élève, cette matière que la nature n'a fait que nous prêter, qu'elle nous redemande pour d'autres usages, les médecins ont la prétention de la fixer, pour ainsi dire, de la faire durer, et de l'éterniser en nous. Rappelez-vous à ce propos, le mot de Molière à Louis XIV, comme le rói lui demandait ce qu'il faisait de son médecin : « Sire, nous causons, il m'ordonne des remèdes, je ne les fais point et je guéris. » C'est l'idée qu'il se fait de la puissance de la nature et de l'impuissance de l'homme à lutter contre la nature qui a rendu Molière sceptique en médecine. Il ne croit pas plus au pouvoir des docteurs qu'à celui des confesseurs, et ses iro-

nies contre les médecins procèdent, vous le voyez, du même principe que ses attaques à la religion. Joignez-y la leçon que nous donne le *Malade imaginaire* lui-même, ce malade sans maladie qui fait souffrir autour de lui tous les siens et qui détruit à force de remèdes le peu de santé qui lui reste. Oh! le bénêt, oh! le malpropre et vilain personnage, à qui la peur de la mort fait perdre jusqu'aux raisons de vivre, qui, parmi les remèdes qu'il fait, oublie de jouir de l'existence, c'est-à-dire de la nature et qui sans doute n'en mourra pas moins, si même il n'en meurt plus tôt. C'est ainsi que je rattacherais sans trop d'efforts le *Malade imaginaire* à la philosophie de Molière; et, sur ce sujet, vous le voyez aussi, combien de choses ne pourrais-je pas dire, si, craignant moi-même d'être malade un jour, et, moins brave que Molière, je ne craignais, en allant trop loin, de manquer de remèdes... insinuatifs, préparatifs et détersifs.

Ce que vaut d'ailleurs cette philosophie, vous me permettrez de ne point l'examiner aujourd'hui. De la façon, en effet, que Molière, qui est extrêmement habile, nous l'a présentée dans l'*École des Femmes*, on ne peut qu'y souscrire; et, d'Agnès et d'Arnolphe, il est évident qu'au point de vue de la morale même, c'est Agnès qui a raison, cent fois raison. Mais si jamais l'occasion m'était donnée de vous parler de *Tartufe*, c'est alors que je ne me déroberais point, et qu'à côté de ce que cette morale de la nature a d'humain et de généreux, j'essayerais de vous montrer aussi ce qu'elle peut avoir d'excessif et

d'aisément dangereux. Ce que je puis toujours dire, et sans attendre davantage, c'est ceci : qu'elle vaut exactement ce que vaut la nature de ceux qui la professent et que, d'ailleurs, la nature n'étant absolument pure en aucun de nous, mais toujours plus ou moins modifiée par l'éducation ou par l'hérédité, quand on nous recommande de suivre la nature, il est fort à craindre qu'en croyant la suivre, nous suivions autre chose.

Maintenant, cette philosophie que nous croyons reconnaître dans l'œuvre de Molière, s'y trouve-t-elle et ne serait-ce pas nous qui l'y mettrions? Vous connaissez, Messieurs, cette objection, et vous savez, depuis quelques années surtout, le plaisir que l'on prend à la développer. Molière, dit-on, n'est qu'un auteur dramatique, plus grand que les autres, assurément, mais un auteur dramatique, et son *École des Femmes* n'est qu'une comédie, dans laquelle on se trompe de chercher autre chose. Il ne fait point métier d'instruire, encore moins de prêcher, mais d'amuser seulement, et, selon son expression même, « de faire rire les honnêtes gens ». Et quand nous croyons enfin lui faire honneur de lui prêter une philosophie, ce n'est qu'un tour de notre amour-propre pour placer sous l'autorité de son nom des idées ou des vues, qui ne sont que les nôtres. Je ne suis pas de cet avis et voici mes raisons.

Je vous disais, au début de cette conférence, que Molière avait tiré l'idée de l'*École des Femmes* d'une nouvelle de Scarron, et Scarron lui-même d'un original espagnol. Mais, de l'*École*

des Femmes, à leur tour, d'autres ont tiré des comédies, de nombreuses comédies, parmi lesquelles il y en a deux qui sont tout près, elles aussi, d'être des chefs-d'œuvre en leur genre : je veux parler des *Folies Amoureuses*, de Regnard, et du *Barbier de Séville*, de Beaumarchais. Même intrigue, vous le savez, même sujet et mêmes personnages : une jeune fille, placée par les circonstances sous la domination d'un tuteur qui prétend l'épouser, s'émancipe elle-même de cette tutelle importune, et devient la femme

Du jeune amant sans barbe à la barbe du vieux.

Agnès, Agathe, Rosine; Arnolphe, Albert, Bartholo; Horace, Eraste, Almaviva, sous des noms différents, c'est bien toujours le même trio. D'ailleurs, dans ce sujet commun, Beaumarchais et Regnard, après Molière, ont mis quelque chose d'eux-mêmes, d'original et de personnel. Regnard y a mis la vivacité de son intrigue presque plus italienne que française, il y a mis son étincelante gaieté, sa verve si comique et parfois d'une fantaisie si drôle et si imprévue. Beaumarchais, de son côté, a inventé Figaro; il a versé pour ainsi dire une partie de l'intrigue du *Malade imaginaire*, — la scène du maître à chanter, et les plaisanteries contre la médecine, — dans le sujet de *l'École des Femmes*; il a placé le tout dans un décor espagnol, avec accompagnement de sérénade et de guitare sous les balcons. Je ne dis rien de la satire sociale. Qui cependant s'est jamais avisé de chercher, dans

les Folies Amoureuses, la philosophie de Regnard, ou celle de Beaumarchais dans le *Barbier de Séville ?* Et, je vous le demande, qu'est-ce que cela veut dire, sinon que *les Folies* et *le Barbier* manquent absolument de cette profondeur qui est dans *l'Ecole des Femmes.* Oui! ceux-là, véritablement, se sont proposés de nous amuser, et quand nous avons ri de leurs inventions, nous sommes quittes envers eux. Mais Molière, c'est autre chose, et nous sentons parfaitement qu'il avait une autre intention que de nous faire rire, et sinon celle de nous faire penser, mais au moins celle de nous suggérer des sentiments, des idées, et une conception de la vie analogue à la sienne.

C'est ce que l'on ne saurait trop redire à ceux qui sans doute ne nous disputent point le droit de chercher aux grandes œuvres une signification profonde et une portée qui passe leur temps, mais enfin qui prétendent volontiers que cette portée, c'est nous qui l'y introduisons. Ce que vous croyez voir dans Corneille, dans Racine, dans Molière, c'est vous, disent-ils, qui l'y mettez. Et moi, je le veux bien, mais je leur fais alors cette simple question. Ce que je mets dans les tragédies de Corneille, comment l'idée ne m'est-elle jamais venue, ni à eux, de le mettre dans les tragédies de Mairet ou de Scudéri; ce qu'ils croient voir dans les tragédies de Racine, pourquoi ne l'ont-ils jamais vu, ni cru voir dans les tragédies de Pralon ou de Campistron; et ce qu'ils se flattent enfin d'ajouter de leur fonds à Molière, comment n'ont-ils jamais eu la tentation

de l'ajouter aux comédies, — je ne dis pas de Poisson ou de Montfleury, — mais de Regnard même et de Beaumarchais.

C'est qu'en effet, Messieurs, parmi les ruines anonymes et dans la nuit du passé, les grandes œuvres brillent à nos yeux, comme sur l'étendue des mers et dans la profondeur des brumes, ces phares puissants que vous savez, aux feux changeants et multicolores. Cependant, vous le savez aussi, blancs ou rouges, verts ou bleus, c'est toujours la même flamme intérieure qui les illumine, et parce qu'elle traverse tour à tour des milieux différents, elle ne cesse pas toujours d'être la même flamme, uniforme et égale, dont la composition ne change pas plus que l'intensité. Ainsi en est-il des grandes œuvres : elles aussi, comme cette pure lumière, elles peuvent bien se teindre des couleurs de l'esprit qu'elles traversent, qui les commente et qui les interprète; nous pouvons bien varier d'opinion sur elles; et, de siècle en siècle, apprenant nous-mêmes à les voir sous un angle différent et avec d'autres yeux, nous pouvons bien y découvrir des qualités et des défauts que nos pères n'y avaient point vus, que leurs auteurs eux-mêmes ne savaient pas qu'ils y avaient mis. Mais ce qui les fait grandes parmi toutes ces variations, c'est ce qu'elles conservent d'identique à elles-mêmes; et c'est ce qui fait aussi qu'après avoir tout dit, nous finissons par tomber tous d'accord de leur éclat, de leur valeur et de leur portée. Les œuvres secondaires, ce sont celles sur lesquelles on dispute sans fin; mais on ne dispute sur elles et

elles ne sont secondaires que justement parce qu'elles manquent de ce je ne sais quoi d'intérieur et de fixe, si je puis ainsi dire, qui est le propre des grandes œuvres. Quelqu'un m'en démentira-t-il, si je réclame le droit de placer la comédie de Molière, en général, et l'*École des Femmes*, en particulier, parmi les grandes œuvres dont s'honorent la littérature et le génie français!

Et j'ose enfin ajouter qu'il n'importe nullement de savoir si, ce que nous voyons aujourd'hui dans la comédie de Molière, Molière lui-même a cru l'y mettre; encore moins, s'il l'a voulu, — c'est-à-dire s'il a calculé les conséquences de sa philosophie. Je pense bien qu'il l'a fait dans une certaine mesure, car, entre ce que nous appelons des noms de talent et de génie, si les frontières sont douteuses, flottantes, et par conséquent difficiles à marquer, en voici pourtant une : c'est que le talent, lui, a pleinement conscience de ce qu'il fait, de ses intentions, des moyens qu'il emploie pour les réaliser, de la mesure même dans laquelle il y a réussi; le génie n'a pas cette conscience de lui-même, et c'est là, c'est cette inconscience, que, depuis qu'il y a des poètes, on a nommée du nom d'inspiration. Refuserez-vous, Messieurs, l'inspiration à Molière? Ou lui disputerez-vous le titre de poète? Mais, si vous ne le lui disputez pas, si vous reconnaissez avec moi que Corneille, que Lafontaine, que Racine, qui encore? ne le méritent pas plus que lui, si vous admettez enfin que ses comédies ont plus de portée qu'elles n'en paraissent avoir d'abord, et que le rire qu'elles soulèvent ne se termine pas

à un chatouillement de la gorge ou à une dilatation de la rate, — alors vous reconnaîtrez à la critique et à l'histoire le droit de chercher dans l'*École des Femmes* et dans *Tartufe* quelque chose d'autre et de plus qu'une comédie bien faite, et après s'en être amusées, vous leur reconnaîtrez le droit d'y chercher leur profit et leur instruction. C'est ce que j'ai tâché de faire, — et, en usant de ce droit, j'espère, Messieurs, que vous ne trouverez pas que j'en aie abusé.

CONFÉRENCE

Faite par M. ALBERT CHABRIER,

A L'ODÉON, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

PHÈDRE

Je dois parler de *Phèdre* : souffrez que je me débarrasse en quelques mots de certaines questions, les unes littéraires et essentielles, les autres anecdotiques et accessoires, que je ne veux pas traiter aujourd'hui, non pas qu'elles manquent d'intérêt, mais parce qu'il faut se borner et choisir; — et d'abord, l'histoire de la pièce, la cabale de l'Hôtel de Bouillon, la guerre des sonnets, les diverses fortunes de *Phèdre* depuis sa première représentation jusqu'à nos jours; — les jugements qui en ont été faits depuis Boileau et Subligny jusqu'aux critiques contemporains; — la théologie de *Phèdre*, la question de la grâce, le Jansénisme et Port-Royal; — la comparaison de la pièce de Pradon et de celle de Racine. — Il est un sujet plus classique : c'est la comparaison de *l'Hippolyte* d'Euripide et de la *Phèdre* française. Je le négligerai cependant pour la raison déjà citée; de plus, je ne pourrais éviter la dissertation de W. Schlegel, rencontre désagréable. Je ne partage pas ses

conclusions trop favorables à la pièce grecque, et il est impertinent de discuter avec un mort; de plus, il m'a interdit d'avance toute discussion et dénié tout droit d'examen; car il déclare qu'on ne peut rien comprendre à *l'Hippolyte* grec si l'on n'a respiré l'air de l'Hellade ou tout au moins vu les Dioscures de Monte-Cavallo; n'ayant jamais respiré que l'air de la France et n'ayant point vu les Dioscures, je suis condamné au silence, et m'y résigne volontiers. — Je me propose, Messieurs, un très modeste objet. Je veux, à propos de *Phèdre* et par *Phèdre* même, donner à la partie la plus jeune et la plus novice de mon auditoire quelque idée du système dramatique français et montrer son originalité. C'est un lieu commun sans doute; mais les professeurs sont les conservateurs naturels des lieux communs. Et j'estime encore qu'il ne faut pas craindre de répéter ces principes de critique générale dont l'oubli conduit trop souvent à des jugements inexacts et à des comparaisons injustes.

I

Vous voulez bien, Messieurs, m'accorder comme faite la démonstration de quelques points préalables, nécessaires à mon développement, à savoir : l'origine et la distinction des grands genres littéraires; les lois de ces genres découlant de leur origine même; le goût naturel universel de l'homme pour le spectacle; la définition du

genre dramatique qui est le plaisir. Tout cela, vous voulez bien l'admettre comme dûment établi. Nous avons encore, si vous y consentez, une idée nette des conditions extérieures du théâtre : un public, une scène; des acteurs dépouillant pendant quelques heures leur personnalité pour en revêtir une étrangère; des costumes, des décors, etc. Voilà le cadre, cadre que nous supposons aussi mobile que nous voulons, selon les climats, les pays, les époques, les goûts des peuples. Mais dans ce cadre que mettra le poète? Hé! que peut-il y mettre autre chose que l'humanité? Seulement il y a plusieurs manières d'entendre ce mot; chaque poète l'interprète au sens qui peut intéresser son public; et cela, non point systématiquement, mais inconsciemment; car il ne peut pas ne pas être de son temps, il en subit l'influence, il en a les goûts; mais comme il a de plus le génie, il les résume et les exprime d'une manière souveraine. Quelle humanité pouvait intéresser les Grecs? l'humanité grecque. Ce qui intéressait le public athénien, c'était lui : c'étaient son passé, ses destins, sa religion, son culte, ses mythes, ses traditions, son histoire. Et c'est aussi tout cela que ses poètes lui présentaient; et, pour cette raison, une partie de ce théâtre est caduque pour nous, parce que nous sommes des Français et non des Grecs du cinquième siècle. Mais comme nous sommes des hommes, et des hommes de la même race que les Grecs, et qu'à cette communauté d'origine s'ajoute l'influence de longues hérédités et d'une éducation particulière, il y a aussi une part de ce

théâtre que nous pouvons goûter et que nous goûtons. Si les *Bacchantes* d'Euripide ne peuvent me toucher et me plaire parce que je ne comprends pas ce système de la religion grecque, je suis ému jusqu'aux larmes à la lecture des *Troyennes*, pièce toute débordante de la pitié de la souffrance humaine. Je comprends, je compatis, je goûte.

De même pour le théâtre anglais, avec la complicité de son public, Shakespeare lui a présenté une humanité de son goût, variée, remuante, tumultueuse, toute palpitante de vie et de passions diverses : le poète en a pris une partie au passé de l'Angleterre, il a évoqué l'histoire de son pays; mais il a puisé à d'autres sources : la France, l'Italie, le Danemark, l'antiquité grecque et romaine, l'histoire, la fable, la fantaisie lui ont fourni mille sujets. Il a dans un gigantesque creuset jeté mille personnages divers, divers de noms et de costumes, au fond tous un peu Anglais, et Anglais du seizième siècle. Cependant, de cette humanité particulière se dégage aussi une humanité générale, d'abord parce qu'elle y est en effet contenue, et aussi parce que les autres peuples ont conspiré à l'y reconnaître... j'allais dire à l'y mettre. Mais il ne faut pas s'y tromper, cette collaboration posthume, la postérité ne l'accorde qu'aux grands génies.

Ce n'est pas seulement le choix du sujet et ce que j'appellerai la matière dramatique qui distingue le théâtre anglais du théâtre grec, et qui, comme nous allons le voir, les distingue tous deux du théâtre français : c'est aussi la forme,

c'est-à-dire la mise en scène. Soumise chez nous à des lois rigoureuses et à des règles étroites, elle est chez eux très libre. Le théâtre grec mêle la familiarité à la grandeur, la simplicité des situations et des rôles ordinaires à l'éclat des aventures tragiques et surhumaines; tantôt il resserre, tantôt il élargit le cadre de l'action; il fait une part à l'élément lyrique en admettant des chœurs qui mêlent au drame où sont engagés les personnages principaux la voix et les sentiments de la foule. Quant à Shakespeare, sa liberté va jusqu'à la licence; il en use avec la vraisemblance, les temps et les lieux le plus cavalièrement du monde; il n'a d'autre règle que son caprice, et il a raison, puisque son public accepte les plus bizarres combinaisons de sa fantaisie.

En France, il s'est produit un fait bien digne de remarque. Du fond même de la nation, de sa religion et de son culte, était sorti vers le dixième siècle un théâtre tout religieux qui, sans entrave, se développa pendant le moyen âge, produisit des œuvres innombrables, puis mourut tout à coup sans laisser de traces (j'entends de traces littéraires), disparaissant comme un large fleuve qui soudainement s'engloutirait dans le sol. Mais, par une coïncidence (faut-il dire heureuse ou malheureuse?), au moment où s'anéantissait ainsi le drame dont avaient vécu nos aïeux, une jeune école, avide d'instruction, importait en France violemment la Grèce et Rome. Des poètes sans génie, mais ardents, laborieux, patients, traduisaient, imitaient les œuvres de l'antiquité,

avec la noble ambition de doter leur pays d'une poésie qui, disaient-ils, lui manquait. Ce fut l'audace de la pléiade. Pauvres poètes! pauvre Ronsard! jadis l'admiration et la gloire de son siècle, aujourd'hui l'objet des dédains irrités de nos savants qui l'accusent d'avoir faussé le génie français, de l'avoir détourné de sa naturelle voie, et d'avoir privé l'avenir des chefs-d'œuvre que, livré à lui-même, il eût nécessairement enfantés. Vous savez ces douleurs, Messieurs, et ces colères : il faut y compatir; elles sont respectables, si elles sont sincères; mais il ne faut pas raisonner avec elles, elles ne veulent pas être consolées. Pour nous, esprits de moindre portée, résignés au fait accompli, nous acceptons avec reconnaissance ce que cette déviation du génie français nous a donné, sans regretter ce qu'elle nous a ravi. Ne considérons que le théâtre. Les mystères, miracles, et autres productions dramatiques du moyen âge, une fois tombés dans le néant, un théâtre d'importation, tout artificiel, maladroite et bégayante traduction des chefs-d'œuvre de la Grèce, les remplaça d'abord. Pauvres œuvres, si on les considère en elles-mêmes! Mais voici qui est merveilleux : cette plante étrangère, transplantée violemment dans un sol qui n'est pas le sien, s'enracine, croît, se fortifie, se développe, pousse des rameaux puissants, produit des fruits savoureux d'une rare et nouvelle beauté. Parlons sans métaphore : par mille causes, dont les unes sont apparentes et faciles à dire, les autres encore secrètes, de ces traductions d'écoliers qui distinguaient à peine Sénè-

que d'Euripide sort, au bout de peu de temps, un théâtre nouveau, très français, qui, grâce aux plus favorables circonstances, grâce à la collaboration mystérieuse des hommes et des événements, par le fait même d'une intelligence inexacte et d'une fausse interprétation de la poétique ancienne, grâce surtout à deux poètes de génie, devient l'un des trois grands théâtres du monde, et, par des qualités différentes, balance la gloire des Grecs et de Shakespeare.

Quel est donc ce théâtre nouveau que le hasard a fait naître? Quelle est cette conception dramatique nouvelle? — Allons tout de suite à Corneille et à Racine : tout ce qui les précède n'est qu'introduction et préparation.

Quel spectacle plaira aux Français de 1636 ou de 1667? Mon Dieu! l'homme ne peut imiter que l'homme, et c'est encore par l'imitation et la représentation de l'humanité que les poètes du dix-septième siècle charmeront leur public. Mais ce ne sera pas l'humanité entendue comme elle l'a été par les Grecs et par Shakespeare. A Corneille, à Racine, le passé de la France, son histoire, ses légendes, sa religion ne fournissent rien; leur théâtre n'a rien de national par le choix des sujets traités. Dans ce théâtre, l'humanité est dépouillée à peu près de toute sa partie matérielle et pittoresque; l'intérêt qui s'attache aux aventures, aux événements est très faible, si tant y a qu'il existe; les conditions, les états sociaux n'y figurent pas... disons tout en un mot : Corneille et Racine s'emparent du domaine moral, s'y établissent, en font le sujet exclusif de

leur étude, et prétendent y trouver une matière dramatique suffisamment intéressante. L'humanité, l'homme, pour eux, c'est l'âme. Et ce domaine, ils se le sont partagé : l'un a pris la partie résistante de l'âme, les vertus, les héroïsmes, les mâles et fières passions tendres ou violentes, troublantes ou douces, celles qui rompent le bel équilibre de l'âme, l'agitent de mouvements délicieux ou de terribles orages, et de ces passions la plus universelle, la plus humaine, l'amour. L'amour, voilà le fond du théâtre de Racine. Par là il a dû plaire à ses contemporains, car il leur présentait ce qui les occupait, les intéressait le plus; mais par là aussi il a dû, et il doit plaire, et il plait au reste des hommes; par là il est, je ne dis pas seulement le plus français, mais le plus universel, le plus humain des dramaturges. Car enfin, nous ne sommes plus ici dans le contingent et le relatif. Tout aime ici-bas; partout la nature et l'humanité chantent l'éternel poème de l'amour. Aspiration confuse, rêve obscur, éveil inquiet, illusion, espérance ou promesse, déception, douleur, regret ou souvenir, n'est-ce pas lui qui poétise l'existence et lui donne tout son prix? Qu'il charme ou qu'il attriste, qu'il torture ou qu'il console, c'est bien lui, le dieu souverain, partout reconnu, partout adoré.

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage,
Dont le groupe décroît derrière le coteau;

Mais toi, rien ne t'efface, Amour, toi qui nous charmes :
Toi qui, torche ou flambeau, luis dans notre brouillard,
Tu nous tiens par la joie, et surtout par les larmes ;
Jeune homme, on te maudit ; on t'adore vieillard.

C'est un poète qui parle ainsi. Voulez-vous l'avis d'un philosophe?

« Nous naissons avec un caractère d'amour dans nos cœurs, qui se développe à mesure que l'esprit se perfectionne, et qui nous porte à aimer ce qui nous paraît beau, sans que l'on nous ait jamais dit ce que c'est. Qui doute après cela si nous sommes au monde pour autre chose que pour aimer? En effet, on a beau se cacher, l'on aime toujours. »

Et il ajoute : « C'est un tyran qui ne souffre point de compagnon ; il veut être seul ; il faut que toutes les passions ploient et lui obéissent. »

Qui dit cela? — C'est Pascal. — Et si j'avais besoin d'autres autorités, ne pourrais-je pas invoquer celle de ce sage contemporain, savant, poète, théologien, qui se détourne de ses plus sérieux travaux pour nous déclarer que tout est vain ici-bas excepté l'amour, et qui, symbolisant cette vérité dans un drame de cabinet, la consacre en condamnant à l'ivresse sans lendemain d'un mariage moins que civil consommé au seuil de l'éternité son héroïne coupable de n'avoir pas aimé?

Eh bien! de cette passion le peintre le plus vrai, le plus varié, le plus mélodieux, le plus pathétique, c'est Racine. Parcourez son théâtre ; énumérez ses personnages : ce ne sont tous que des incarnations de l'amour. Pyrrhus, Oreste,

Hermione, Junie, Britannicus et Néron, Eriphyle, Iphigénie, Achille, Atalide, Bérénice, Titus, Bajazet, Roxane, Antiochus; ils aiment tous, mais tous diversement; car l'amour n'est pas un; il prend des caractères différents, depuis l'amour chaste et ingénu de Junie jusqu'aux fureurs d'Hermione ou aux coupables ardeurs de Phèdre, depuis l'affection tendre et chevaleresque de Britannicus jusqu'aux emportements d'Oreste ou aux perfides jalousies de Mithridate, Mithridate! la figure peut-être la plus douloureusement belle de cette admirable galerie. Je ne puis m'empêcher de contredire en passant l'opinion de certains critiques qui voient dans *Bajazet* et dans *Mithridate* de grands tableaux d'histoire et des peintures de mœurs, dans l'un l'Orient gréco-romain, dans l'autre l'Orient musulman. J'ai beau relire ces deux pièces, je ne puis souscrire à ce jugement : je crois même que s'y tenir c'est méconnaître la politique de Racine. Mais ce qui me touche, ce qui m'émeut, c'est l'humanité de ces deux personnages, c'est la vérité tragique de cette passion contre laquelle se débat, non point le Mithridate de l'histoire que je ne connais pas, mais un grand homme, un grand guerrier vieux et malheureux, tour à tour victorieux ou vaincu, triomphant ou proscrit, et traînant la chaîne à laquelle il est rivé :

Toujours du même amour tu me vois enflammé :
Ce cœur nourri de sang et de guerre affamé,
Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime,
Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime.

Quel tableau que celui de ce vieillard déchu, objet à la fois de notre pitié et de notre aversion, terrassé, après une lutte inutile, par cette passion sénile dont il sent la honte et le ridicule, dégradé jusqu'à devenir le rival de ses fils, conscient de son humiliation, torturé par la jalousie, impuissant à arracher de son cœur un amour que condamne sa raison !

Le pendant de *Mithridate*, c'est *Phèdre* : là l'amour ridicule, ici l'amour coupable. Quel poète que celui qui trace de semblables peintures ! On dit que son cœur et son expérience lui ont fourni les modèles de ses drames. Ce serait vouloir beaucoup prouver. Je crois plutôt que c'est son génie; et je retournerais volontiers le vers de Boileau : pour une pareille œuvre

C'est peu d'être amoureux, il faut être poète.

Quoi qu'il en soit, l'amour est le fond, l'essence même du théâtre de Racine : et, en vérité, je ne puis comprendre la critique de Fénelon regrettant que « M. Racine ait mêlé à ses tragédies cet amour volage et déréglé qui fait tant de ravages. » Autant vaut regretter que Racine ait écrit pour le théâtre. Mais un archevêque, fût-ce celui de Cambrai, n'est pas tenu de savoir ces choses-là. Son confrère de Paris, Mgr Harlay de Champvallon, en eût sans doute mieux jugé. Il n'en était pas meilleur archevêque pour cela : au contraire.

Si l'amour est le fond du théâtre de Racine, on peut aussi bien dire qu'il est le fond et la substance même de l'ode de Parny ou de Lamartine. — Il faut donc distinguer déjà l'expres-

sion lyrique de l'amour de son expression dramatique. Elles diffèrent essentiellement. L'amour lyrique a toute liberté : il peut être vague ou précis, général ou personnel; il s'échappe en plaintes, en cris, en regrets, en extases, en effusions, en songes flottants, en mélancolies indéterminées; il peut se répandre hors de lui-même dans les objets extérieurs; il a à son service les ombres des bois, les fraicheurs des nuits, les tiédeurs des crépuscules, les pâles clartés de la lune, et

> Tout ce que la nature à l'amour qui se cache
> Mêle de rêverie et de solennité.

L'amour dramatique est moins à l'aise : il est circonscrit et limité par la présence et par le caractère de la personne aimée et de la personne aimante, par les bornes et les exigences de l'événement particulier qui constitue le drame, par les lois mêmes du genre dramatique. Ce n'est pas que le monde extérieur soit absent de la tragédie de Racine : écoutez Antiochus regretter Bérénice :

> Rome vous vit, Madame, arriver avec lui :
> Dans l'orient désert quel devint mon ennui!
> Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
> Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée :
> Je vous redemandais à vos tristes États;
> Je cherchais en pleurant la trace de vos pas...

mais il n'existe que par les rapports étroits qui l'unissent pour le moment aux intérêts des personnages engagés dans l'action.

Voici donc la seconde condition du drame français : il faut des personnages dans lesquels le poète incarne les idées, les sentiments, les caractères qu'il veut exposer ou peindre. Racine a choisi les siens d'après une poétique qui demande quelques explications. Il les a tous empruntés au monde ancien, sauf Bajazet; et encore il nous avertit que, pour lui, la distance des lieux équivalant à la distance des temps, on peut considérer Bajazet comme appartenant à l'antiquité. Sauf Britannicus, aucun de ses personnages n'a de réalité historique. — Quelle est la raison de ce choix?

On pourrait se contenter de répondre que Racine suivait la tradition et l'usage. La Renaissance avait donné à la France un théâtre ancien; les personnages étaient anciens : quoi de plus naturel?

On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion...

Racine adoptait Andromaque et Hector. C'était d'un autre côté qu'il allait porter la nouveauté, et, si j'ose ainsi dire, la révolution que préparait son génie. Or, pour cette révolution, Agamemnon, Andromaque et Hector lui suffisaient. Mais je dis plus : ces personnages lui convenaient parfaitement. Ils n'ont pas de vérité historique : précisément, Racine ne serait pas gêné pour en faire les représentants des passions dont l'étude serait l'originalité de son théâtre; Oreste, Hermione, Andromaque, Phèdre n'ont aucune vérité déterminée et particulière : par cela même ils sont propres à devenir des personnages drama-

tiques au sens racinien du mot, c'est-à-dire, des types d'humanité générale.

« Mais, dit-on, pourquoi dans la mythologie ou la plus lointaine histoire, ne choisir que des rois, des personnages élevés en dignité? N'y a-t-il que cette humanité qui pense, qui vive, qui souffre et qui puisse nous intéresser? » Vous connaissez le reproche. Voici la réponse de Pascal :

« Les âmes propres à l'amour demandent une vie d'action qui éclate en événements nouveaux. Comme le dedans est mouvement, il faut aussi que le dehors le soit, et cette manière de vivre est un merveilleux acheminement à la passion. C'est de là que ceux de la Cour sont mieux reçus dans l'amour que ceux de la ville, parce que les uns sont tout de feu et que les autres mènent une vie dont l'uniformité n'a rien qui frappe : la vie de tempête surprend, frappe et pénètre... — *Il semble que l'on ait toute une autre âme quand on aime que quand on n'aime pas*; on s'élève par cette passion et on devient toute grandeur; *il faut donc que le reste ait proportion, autrement cela ne convient pas*, et partant cela est désagréable. »

Voilà qui est net : grand amour, grandes âmes, grandes situations; et le rapport entre ces trois termes se fait naturellement dans l'esprit du spectateur. Et cela est juste : l'égalité est une chose précieuse; mais il ne faut pas qu'elle dépasse le domaine de la loi et de la justice; humainement et socialement parlant, l'égalité est une chimère. La nature, qui se moque de nos vanités et de nos paradoxes, nous le montre

bien... et La Fontaine aussi : vous vous rappelez ce rat qui ne se piquait pas, tout petit qu'il était,

D'un grain moins que les éléphants...
Il en aurait dit davantage;
Mais le chat, sortant de sa cage,
Lui fit voir en moins d'un instant
Qu'un rat n'est pas un éléphant.

Et sans doute, un rat n'est pas un éléphant. Et cela est vrai dans tous les domaines, et à tous les degrés. Certes, au point de vue individuel, les choses ont un autre aspect. Pour moi, pour ma famille, pour mes amis, mes douleurs sont les plus intéressantes du monde, mais pour le reste de l'humanité elles n'ont pas le même intérêt que celles d'un grand homme, d'un chef d'État, d'un grand ministre. Et la raison en est très démocratique : c'est que ces hommes-là représentent plus qu'eux-mêmes; ils représentent une somme d'humanité accumulée, soit qu'en eux se résume un long passé dynastique, soit que leur génie, les circonstances, ou même le suffrage populaire les ait tout à coup portés à la tête des nations; ils sont plus grands que nous, parce que chacun de nous a mis en eux une part de son humanité; et ce qui les touche nous intéresse, parce qu'en eux il y a quelque chose de nous.

Et voyez, Messieurs, comme tout s'arrange bien! Si Racine avait choisi pour figurer dans son théâtre des rois ou de grands personnages de l'histoire de France, nos susceptibilités modernes pourraient s'effaroucher; mais la démo-

cratie la plus ombrageuse peut-elle s'émouvoir au nom d'Agamemnon ou de Thésée? — Thésée, Agamemnon, Phèdre, Hippolyte, Oreste, ces demi-dieux, ces héros, ce sont comme de belles formes humaines, déjà un peu connues du public français, aux pures lignes, aux nobles contours, formes inanimées auxquelles Racine infusait un jeune sang et communiquait une âme moderne, comme si dans de belles urnes d'or retrouvées en d'antiques tombeaux on versait une nouvelle liqueur.

Voilà, Messieurs, deux des éléments du théâtre de Racine : le fond, les personnages. — Cela ne suffit pas.

Je suppose, Mesdames, je suppose, Messieurs, qu'il y ait parmi vous (et je me persuade qu'il en est ainsi) des âmes grandes, fines, distinguées, passionnées, héroïques... Voici Junie, Iphigénie, Monime... (qui ne voudrait être Monime?...); là-bas Hermione; peut-être Phèdre; ici tous les jeunes héroïsmes, les héros de la foi, de la patrie, de l'honneur... Parmi tant de héros, si j'ose me compter, qui sait si moi-même, chétif, je n'ai pas dans la poitrine un cœur capable de grands dévouements et de tragiques passions?... on ne sait pas... Et que faut-il pour qu'on le sache? — Vous me répondez : il faut l'occasion; il faut les circonstances. Et oui. Et au théâtre, les circonstances s'appellent l'*action*. Il ne suffit pas d'avoir dans son cerveau créé un *Mithridate* ou une *Phèdre*, et de s'être dit : « Je vais émouvoir mes spectateurs par la peinture de l'amour jaloux ou de l'amour adultère, » il faut trouver

des événements qui permettent à cet amour de se montrer; qui fassent éclore et s'épanouir tous les sentiments qui sont en germe dans l'âme. — Cependant, ne confondons pas l'action et l'agitation. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait beaucoup d'événements; il faut qu'il y en ait assez pour produire des chocs et des développements de passions. Aujourd'hui où la poétique théâtrale est encore la même, malgré les efforts et les recherches des novateurs, mais où les situations simples semblent être épuisées, les écrivains dramatiques ont besoin de combiner beaucoup d'événements pour amener une situation de sentiment. Il y a souvent beaucoup de mouvement sur la scène pour produire peu de mouvement moral. Au dix-septième siècle, dans la nouveauté du système, le mouvement dans l'âme était considérable, le mouvement extérieur l'était peu.

Et comment le choc des événements produit-il ces mouvements de l'âme qui font l'intérêt du drame français? — En éveillant ou en exaspérant une passion endormie ou apaisée; ou bien — et surtout — en mettant en opposition nos bons et nos mauvais instincts, notre vertu et notre intérêt, notre raison et notre égoïsme, notre devoir et notre passion. Lutte éternelle qui est le fond même de notre vie morale.

Ce troisième élément constitutif du drame, l'action, Racine l'a pris à l'histoire, à la tradition, à la légende, ou bien il l'a simplement emprunté aux poètes auxquels il empruntait les sujets de ses pièces, Euripide ou Sénèque, mais en y

apportant les modifications nécessaires que lui suggérait sa grande science du théâtre.

Vérifions l'exactitude de ces observations par une rapide analyse de *Phèdre*.

Que se propose Racine? De nous émouvoir et de nous charmer par la peinture dramatique de l'amour coupable. — Le poète choisit dans l'antiquité un personnage en qui il incarnera avec vraisemblance cette passion. Il y prend aussi la fable et les personnages indispensables à son développement, à savoir :

La femme qui aime, — Phèdre;
Le mari qu'elle trahit, — Thésée;
L'homme qu'elle aime, — Hippolyte.

Hippolyte est le propre fils de son mari, ce qui la rendra deux fois coupable, partant deux fois intéressante. — A la rigueur, ces trois personnages suffisent. Racine n'en juge pas ainsi, et, par le simple instinct de son génie (il n'est pas nécessaire de recourir pour cela à un hémistiche de Sénèque), il en crée un quatrième, une jeune fille, Aricie, qui aimera Hippolyte et dont Hippolyte sera amoureux, ce qui ménagera un des plus beaux effets de la tragédie, et en amènera la péripétie. Œnone n'est qu'un dédoublement de Phèdre, c'est une partie de sa conscience; enfin une utilité, Théramène : voilà tous les personnages, — Ismène et Panope n'étant guère plus que des figurantes. Ils aiment tous... sauf Thésée, dites-vous, — c'est vrai : Thésée n'aime plus, ou il aime conjugalement, ce qui revient au même; mais il a tant aimé jadis, ce don Juan athénien, qu'il en transpire encore quelque

chose dans la tragédie. Quant à Théramène et à Œnone, à qui leur âge interdit désormais l'amour, ils le conseillent aux autres, si bien que tous les vers de cette tragédie sont imprégnés de tendresse.

Il s'agit maintenant de grouper ces personnages, de les mettre en présence avec une telle habileté que chacune de leurs rencontres fasse progresser l'action morale, et en tire successivement tout ce qu'elle contient d'émotion, c'est-à-dire de plaisir pour les spectateurs. Mais ce progrès doit être gradué, et ces rencontres doivent être vraisemblables, c'est-à-dire naturellement amenées par les événements extérieurs.

Voyons comment Racine a répondu à ces nécessités, et attachons-nous pour aujourd'hui au seul personnage de Phèdre.

La toile se lève. Où sommes-nous? En Grèce, à Trézène, dépendance du royaume d'Athènes. Un jeune homme — Hippolyte — s'entretient avec Théramène, son vieux gouverneur, et lui dit qu'il va partir à la recherche de son père Thésée dont l'absence prolongée l'inquiète. — Thésée est absent; ce n'est rien en apparence : c'est toute la pièce. Hippolyte nous laisse entendre qu'il aime une jeune fille qu'il ne peut épouser, Aricie; et nous apprenons encore au courant de cette conversation que la reine, la femme de Thésée, la belle-mère d'Hippolyte, se meurt d'un mal inconnu; ce mal, nous allons le connaître, car voici Phèdre; elle va nous le révéler dans une scène qui est à la fois l'exposition et une partie du drame même. Soyons

attentifs : c'est le premier état d'âme de Phèdre.

Œnone la presse de questions, et, après avoir longtemps résisté, Phèdre se laisse arracher son secret :

— Aimez-vous?
— De l'amour j'ai toutes les fureurs.
— Pour qui?
— Tu vas ouïr le comble des horreurs.
J'aime... A ce nom fatal je tremble, je frissonne!
J'aime...
— Qui?
— Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé?...
— Hippolyte? Grands dieux!
— C'est toi qui l'as nommé.

Voilà tout le drame exposé : Thésée absent; Hippolyte amoureux d'Aricie; Phèdre éperdûment éprise d'Hippolyte. Que va-t-il se passer? Et comment ces simples éléments vont-ils se combiner?

« ... Mais cet amour, dira un auditeur imbu des principes du chroniqueur dramatique du *Temps*, cet amour ne peut m'intéresser. Il faut que j'en connaisse l'origine et les progrès; il faut qu'il me soit expliqué. »

— Rassurez-vous : Racine, qui sait son métier en perfection, vous l'expliquera; mais, d'après la poétique française, au lieu de nous être donnée dans des scènes préparatoires et antérieures au drame, l'explication nous est donnée par Phèdre même dans le drame même, ce qui est une double beauté.

Mon mal vient de plus loin; à peine au fils d'Egée
Par les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi :
Athènes me montra mon superbe ennemi.
Je le vis : je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler ;
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.
Par des vœux assidus je crus les détourner.
Je lui bâtis un temple et pris soin de l'orner;
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée.
D'un incurable amour remèdes impuissants!
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens...
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,
J'adorais Hippolyte; et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.
Je l'évitais partout...

Et elle continue l'histoire de sa passion; elle dit comment elle l'a combattue, comment elle a fui Hippolyte, comment elle l'a fait exiler à Trézène, et comment son mari, son mari lui-même (décidément c'est toujours la même chose) les a rapprochés. Et comment juge-t-elle son amour? Car il faut le dire une fois pour toutes, dans le drame de Racine, la raison et la passion se développent toujours dans un parallélisme logique. Vous le verrez dans les cinq grandes scènes qui font tout le rôle de Phèdre. Nous sommes à la première. Vous venez d'entendre sa passion; voici le jugement de sa raison :

J'ai conçu pour mon crime une juste terreur,
J'ai pris la vie en haine et ma flamme en horreur.

Et elle déclare qu'elle ne veut pas survivre à cet aveu, et qu'elle va mourir. — C'est le premier acte.

Si Hippolyte part, si Phèdre meurt, il n'y a plus de pièce. Voici donc le premier incident qui va faire marcher l'action par le contre-coup qu'il aura dans l'âme des personnages.

On annonce que Thésée est mort.

Thésée est mort. — Voici l'effet moral immédiat : « Mais alors, murmure la mauvaise conscience de Phèdre, mais alors tout change : je puis aimer sans crime. Aimer! mais aimer n'est rien. Se consumer dans les angoisses d'un amour inavoué, à quoi bon? Il faut le voir, lui parler... mais comment?... Quelle raison?... quel prétexte?... Ce sera la grande scène prévue du second acte, le second état d'âme de Phèdre. Mais il faut l'amener, cette scène. Il faut ménager cette rencontre. Comment? nous allons le voir. C'est plus compliqué qu'on ne croirait. Et à ceux qui ne seraient pas convaincus de l'art profond de Racine, de sa parfaite connaissance des lois dramatiques, de son honnêteté consciencieuse jusqu'au scrupule, je recommande la lecture très attentive des deux premières scènes de l'acte second.

Voici donc les événements.

Thésée est mort, le trône d'Athènes vacant. Mais il y a plusieurs prétendants, et, d'après le droit racinien, la monarchie athénienne est à la fois héréditaire et élective.

Premier prétendant, le fils de Thésée et de Phèdre, qui n'est encore qu'un enfant.

Second prétendant, le fils de Thésée et de l'Amazone, Hippolyte.

Troisième prétendant, Aricie.

Pour qui se déclarera le peuple? Il est toujours délicat de préjuger ses choix.

Aricie est très justement inquiète de la situation que lui fait la mort de Thésée; car il faut savoir qu'Aricie est la propre cousine de Thésée et la survivante de cinquante frères (Racine n'en a conservé que six), les Pallantides, que Thésée a exterminés parce qu'ils le gênaient. Cette famille a des sympathies dans Athènes, et ces sympathies peuvent se réveiller; mais précisément aussi à cause de ces sympathies, Aricie peut craindre les embûches de Phèdre, la haine d'Hippolyte et leur coalition. Et Hippolyte, elle l'aime! et c'est ce qu'elle dit fort naturellement à Ismène, et dans ses épanchements avec sa suivante, ayant commencé par la politique, elle finit par l'amour, ce qui est très féminin et très racinien. Oui, elle l'aime! oh! non pas à la manière de Phèdre. Ce n'est pas le coup de foudre; elle l'aime d'un amour moins antique que français, où il entre beaucoup d'estime et un peu de coquetterie. Elle serait flattée

... De faire fléchir ce courage inflexible.

Hippolyte a aussi ses inquiétudes; mais il a son plan. Il est généreux d'abord par nature; de plus, il est honnête, et il a un vague soupçon que son père Thésée a usurpé le trône par une adop-

tion clandestine; et, comme il est amoureux, pour toutes ces raisons, il se propose de rendre à Aricie la couronne usurpée, de régner, lui, à Trézène, qu'il possède légitimement comme l'apanage de sa grand'mère, Aithra, femme d'Égée et fille de Pitthée, et de renvoyer Phèdre régner en Crète avec son fils. C'est ce qu'il vient dire à Aricie :

Trézène m'obéit. Les campagnes de Crète
Offrent au fils de Phèdre une riche retraite.
L'Attique est votre bien. Je pars et vais pour vous
Réunir tous les vœux partagés entre nous.

En style moderne, cela signifie qu'il va prier ses électeurs de reporter leurs voix sur Aricie; et, comme il est un homme, un fier chasseur (ce qui est la moitié d'un soldat), il fait entendre qu'il pourrait bien forcer au besoin les volontés populaires :

... Quelque prix qu'il en puisse coûter,
Mettons le sceptre aux mains dignes de le porter.

C'est franchement la promesse d'un coup d'État. Mais tout en disant cela à Aricie, tout en lui faisant ce cours de politique et de droit successoral, il s'échappe en une déclaration galante des mieux tournées :

Présente, je vous fuis; absente, je vous trouve :
Dans le fond des forêts votre image me suit...
... Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune :
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix...

Et voilà comment, dans ce monde de Racine,

les soucis électoraux et même de vagues menaces de coups d'État se mêlent à de plus douces préoccupations et aux plus charmantes tendresses.

C'est la même raison qui amènera l'entrevue de Phèdre et d'Hippolyte. A la voix d'Œnone, qui lui représente les dangers de son fils, Phèdre s'est résolue à vivre, et même à venir implorer pour lui le généreux appui d'Hippolyte. Ce n'est là qu'un artifice, dites-vous, et un prétexte... de la part de Phèdre. Je le crains comme vous, mon cher auditeur; mais ce prétexte est vraisemblable; et puis songez-y : moins Phèdre est sincère, plus elle est naturelle. Soutiendra-t-elle longtemps son personnage? J'en doute, et je m'en réjouis; car la politique au théâtre est rarement amusante. Tremblante, inquiète, elle aborde son indifférent ennemi :

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire :
J'oublie en le voyant ce que je viens lui dire...

Oh! oui, elle l'oublie, et bien vite... Cependant c'est par là qu'elle commence :

On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous,
Seigneur...
Je vous viens pour un fils expliquer mes alarmes...

« J'ai peur que vous ne le haïssiez à cause de moi... », et il suffit de ce mot prononcé pour changer le cours de ses idées :

Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrais pas...
Dans le fond de mon cœur vous ne pouviez pas lire...

« J'ai paru vous persécuter... »

Si pourtant à l'offense on mesure la peine,
Si la haine peut seule attirer votre haine,
Jamais femme ne fut plus digne de pitié,
Et moins digne, seigneur, de votre inimitié...

Et, une fois engagée dans cette voie, elle ne s'arrête plus. Saisissant au passage un mot d'Hippolyte :

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée,
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi...

Et troublée, éperdue, s'enivrant de sa passion et de la présence d'Hippolyte, elle s'enchante et s'oublie dans son dithyrambe amoureux :

Et Phèdre, au Labyrinthe, avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée ou perdue.

Mais un mot d'Hippolyte la rappelle à elle-même :

Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux?
... — Ah! cruel! tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.

Vous voyez la contre-partie et la revanche de la raison. Dans l'indignation de sa vertu révoltée, elle s'irrite contre elle-même, elle s'emporte jusqu'à enlever à Hippolyte son épée pour s'en frapper. Mais, bien entendu, Œnone arrête son bras... afin que la pièce continue.

Une pareille scène a dû ébranler l'âme de Phèdre et y faire naître un nouvel état. C'est le troisième.

Une femme a fait à un homme l'aveu que nous venons d'entendre; elle a reçu de lui l'accueil que vous savez. Que doit-elle penser? que doit-elle sentir? que doit-il se passer dans son âme? Je ne saurais peut-être le démêler tout seul, manquant pour cela d'expérience et de documents personnels. Avec l'aide de Racine j'y parviendrai. Quels sentiments divers va découvrir notre analyse? Du dépit d'abord, le dépit de la vanité blessée : une femme ne pardonne pas le dédain de ses charmes; de la honte; de la haine encore; c'en est la conséquence; peut-on admettre qu'un cruel dédaigne votre beauté et repousse vos avances? mais aussi de l'espoir et du désir...

> J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
> Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon cœur.

Et dans le conflit de ces sentiments contraires, ce sont ces deux derniers qui triomphent. Aussi Phèdre a-t-elle réponse aux objections d'Œnone qui, dans cette seule scène (acte III, sc. I), représente la raison : elle la supplie d'aller retrouver Hippolyte, d'essayer de le fléchir en tentant son

ambition, en lui offrant le trône, mieux encore, en intéressant sa pitié et sa générosité, en mettant le fils et la mère sous sa tutelle. Ce n'est pas qu'elle soit aveugle et inconsciente; elle ne l'est jamais.

O toi, qui vois la honte où je suis descendue,
Implacable Vénus, suis-je assez confondue?

Qu'Œnone voie Hippolyte, qu'elle lui porte toutes les propositions de Phèdre, il est clair que le drame ne gagnera rien en intérêt. Hippolyte cédera-t-il à Œnone, quand il n'a pas même voulu entendre Phèdre? Aussi n'est-ce pas de ce côté que va se diriger l'action, et un nouvel incident va-t-il la détourner brusquement et la jeter dans une voie nouvelle.

Thésée est vivant. Il arrive. Voilà le coup de théâtre qui frappe, qui saisit, qui révolte Phèdre endormie dans son illusion. Thésée arrive. Que faire? se taire et oublier. Mais Hippolyte parlera, et alors?... Alors, il faut mourir, dit la raison. Il n'y a pas d'autre moyen d'échapper à la honte. Mais Phèdre ne doit pas encore mourir : le poète peut tirer de sa passion de nouveaux et dramatiques effets. Il faut vivre, dit la mauvaise conscience; il faut prévenir Thésée et accuser Hippolyte... Sa vertu se révolte :

Moi! que j'ose opprimer et noircir l'innocence!...

Il le faut! il le faut!... et voici le sophisme qui ouvre la porte à la calomnie : Thésée punira légèrement : un père n'est jamais bien sévère pour son fils. Il le faut pour vos enfants :

Le crime d'une mère est un pesant fardeau.

Il le faut pour votre honneur :

Pour sauver votre honneur combattu,
Il faut immoler tout, et même la vertu.

Mot terrible que d'autres que Phèdre ont entendu!

La malheureuse hésite encore; elle résiste; elle se débat. . Mais Thésée entre en scène, et Hippolyte à ses côtés, Hippolyte, dans la simple et fière attitude de l'innocence. C'en est trop : la honte et le dépit l'emportent :

Ah! je vois Hippolyte :
Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.

C'en est fait! Un mot équivoque enfonce dans le cœur de Thésée le trait empoisonné :

Vous êtes offensé. La fortune jalouse
N'a pas en votre absence épargné votre épouse.

Thésée interroge son fils, de qui il ne tire aucun éclaircissement. Il interroge Œnone. Celle-ci lui apprend en termes ambigus que son fils a voulu le déshonorer. Thésée maudit Hippolyte (acte IV), et le voue à la colère de Neptune, — dans quelle scène! ah! que je voudrais avoir le temps de l'analyser pour vous montrer la force redoutable du sophisme! Mais Phèdre inquiète, peut-être repentante, vient implorer Thésée :

Respectez votre sang, j'ose vous en prier.
Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier...

et peut-être allait-elle dévoiler l'horrible vérité,

quand un mot de Thésée déchaîne de nouveau dans son âme l'orage de la passion, en mêlant aux transports d'un amour mal éteint toutes les angoisses de la jalousie.

Hippolyte aime Aricie...

Il sort! quelle nouvelle a frappé mon oreille?
Quel feu mal étouffé dans mon cœur se réveille?

C'est le cinquième état d'âme, le plus violent, le plus aigu. Ce n'est plus de l'amour, c'est une furieuse douleur :

Aricie a trouvé le chemin de son cœur!
... Ah! douleur non encore éprouvée!
A quel nouveau tourment je me suis réservée!
Ils s'aiment!

Et la plainte continue, tantôt haineuse, tantôt attendrie :

Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux;
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux;
Et moi, triste rebut de la nature entière,
Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.
La mort est le seul dieu que j'osais implorer.

Ah! douleur! Eh bien! il faut me venger! il faut punir. Ce n'est pas assez qu'Hippolyte périsse; il faut encore faire périr Aricie et de la main de Thésée!...

Que fais-je? Où ma raison se va-t-elle égarer!
Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!...
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!
Pour qui? quel est le cœur où s'adressent mes vœux?
Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux,

Mes crimes désormais ont comblé la mesure;
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable! et je vis!...

C'est le dernier cri de la passion qui succombe. Phèdre maudit Œnone, c'est-à-dire elle-même et les pires suggestions de sa conscience. Après cette agonie morale, il n'y a plus qu'à mourir, et Phèdre ne reparaît, en effet, que pour expirer devant Thésée, après avoir justifié son fils :

J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes,
Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu.
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage,
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

Ainsi, après les plus troublantes émotions, la pièce se termine dans une sorte de calme douloureux et résigné, comme celui qui suit les grandes crises, et nous laisse sous l'impression de cette tristesse majestueuse qui, selon Racine, fait tout le plaisir de la tragédie.

Je ne dirai qu'un mot d'Hippolyte, en m'adressant particulièrement aux jeunes gens qui m'écoutent.

Les noms de Joseph et d'Hippolyte sont mal portés en France, je ne sais pourquoi : je vous abandonne le premier; mais pour le second, il n'en est pas de plus beau, car il symbolise les

plus rares, les plus belles qualités qu'on puisse souhaiter chez un jeune homme. Quelle beauté morale dans ce personnage! que d'élévation! que de délicatesse dans les sentiments! Dès la première scène, il ne souffre pas que Théramène parle devant lui des faiblesses de son père. Avec Aricie, quelle distinction! quelle bonne grâce dans la galanterie! Avec Phèdre, que de convenance sans roideur! que de dignité sans impertinence! Quand Thésée arrive, quand il soupçonne, quand il accuse, quelle déférence! quel respect filial, sans rien sacrifier des fiertés de l'innocence! Mais c'est ici que la délicatesse morale s'élève jusqu'au sacrifice. Hippolyte n'a qu'un mot à dire pour se justifier : ce mot, il ne le dit pas; pourquoi? Pour ne pas forcer son père à rougir devant lui. Quand il a été maudit et condamné, vous l'entendrez avec Aricie. Il lui confie son secret, à elle, parce qu'il l'aime; mais avec l'ordre formel de ne jamais le révéler. Jusqu'au bout, il reste le même. Que cela est beau, Messieurs! Non, il n'y a pas un mot pour rire dans ce rôle. Souffrez, jeunes gens, que je propose Hippolyte au moins à votre admiration. Vous donnerez déjà une preuve de votre goût si vous savez le comprendre. Étudiez-le, pénétrez-le; vous conclurez contre Mme de Sévigné que Racine savait peindre d'autres caractères que les caractères de femmes, et contre Schlegel que l'Hippolyte français, différent de l'Hippolyte grec, ne lui est pas inférieur.

Mesdames, Messieurs, permettez-moi, en finissant, de jeter, des hauteurs où nous a portés le

noble et pur génie de Racine, un rapide regard dans la plaine. — L'amour est resté chez nous un sujet national. Racine n'a pas découragé ses imitateurs; à ses héros, à ses héroïnes, sont venus se joindre et leur faire cortège aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, de nouveaux personnages, types d'amour charmants encore; mais c'est au roman plutôt qu'au théâtre qu'il faut les demander : Manon et Desgrieux, Paul et Virginie, Julie et Saint-Preux, Atala, Velléda, Elvire et tant d'autres! Des poètes qu'on n'a pas besoin de nommer ont chanté leurs amoureuses douleurs, et vous récitez encore, je l'espère, les vers immortels des *Nuits*. — Mais à l'heure présente!... Ah! Messieurs, me pardonnerez-vous ces regrets? (Je vais peut-être blesser bien des convictions; souffrez, je vous en prie, ma hardiesse en faveur de ma sincérité). Il me semble que nous sommes bien loin de ces belles images et de ce noble idéal. Que vois-je, en effet? Je ne parle pas du roman qui veut peindre la basse humanité, et qui y réussit; mais celui qui se pique d'être distingué, qui s'adresse au grand monde et lui emprunte ses modèles, qui affecte des prétentions d'analyse morale, qui, en un certain sens, se réclame de l'ancienne école française, le roman... psychologique, puisqu'il faut l'appeler par le nom qu'il se donne, que nous représente-t-il? et à quoi doit-il son succès? J'avoue que c'est pour moi une énigme. De ces beautés de sentiments, de ces luttes morales si vraies, si poignantes, si dramatiques, où sommes-nous tombés? Dans la platitude de sensa-

tions et de convoitises vulgaires. Que nous propose-t-on? Des femmes sans passion et sans raison, qui nous font assister aux plus inexcusables déchéances; des héros sans vérité et sans vie, pâles survivants d'un romantisme suranné, promenant à travers les plus triviales aventures leurs niaises mélancolies et leurs ridicules désespoirs! Et ce sont là, dit-on, les délices de milliers de lecteurs et de milliers de lectrices que ces peintures ravissent! C'est là un aveuglement difficile à concevoir. Il y a ainsi à toutes les époques de ces surprises qui déroutent la critique. Mais ces engouements, en général, ont de justes lendemains. Je ne sais si je me trompe; mais il me semble que le goût public annonce déjà quelque repentir de ses enthousiasmes.

Non! la délicatesse et la pudeur n'ont pas encore déserté notre littérature. Je n'en veux d'autre preuve que le poème récent du *Bonheur*. Que mon dernier mot soit un hommage rendu à ce hardi poète qui continue à sa manière les traditions de notre grande poésie, et qui nous a prouvé par sa dernière œuvre que la muse française connaît encore le chemin des hautes régions.

CONFÉRENCE

Faite par M. ALBERT CHABRIER,

PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND,

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON,
LE 10 JANVIER 1889,
AVANT LA REPRÉSENTATION DE LA COMÉDIE DE MOLIÈRE :

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

MESDAMES, MESSIEURS,

La pièce que les excellents comédiens de l'Odéon vont avoir l'honneur de représenter devant vous est *le Bourgeois gentilhomme* du sieur Jean-Baptiste Poquelin de Molière, pour les paroles; et du sieur Jean-Baptiste Lulli, pour la musique. Un mot sur les circonstances où elle a vu le jour, un mot sur la pièce elle-même.

Au mois de décembre 1669 (il y a de cela à peu près deux cent vingt ans), un Turc de médiocre distinction, envoyé extraordinaire du grand seigneur, vint en France et fut reçu en audience solennelle à Saint-Germain par S. M. Louis XIV.

Le roi de France, qui était un grand roi, puissant, glorieux, et qui possédait beaucoup de diamants, résolut d'éblouir cet oriental et le reçut dans la magnificence de sa cour avec un faste bien digne d'une époque qui ne connaissait pas encore les austérités de la vertu républicaine. Le roi rayonnait, fulgurait, étincelait des feux de mille pierreries; mais il paraît qu'il ne réussit qu'à éblouir ses courtisans, et que Soliman Mute Ferriquat (c'est le nom et le titre de l'ambassadeur) ne témoigna qu'une médiocre admiration, disant, quand on lui remontra son indifférence, qu'aux jours de sortie solennelle, le cheval du grand Turc était plus richement vêtu que le roi de France. Quelques mois après, ce malhonnête personnage prit congé du ministre des affaires étrangères et quitta la France. On dit que le roi fut choqué de son peu d'enthousiasme, mais rien n'est moins certain. Voilà ma première anecdote.

En voici une seconde :

En décembre 1669, un certain Laurent d'Arvieux fut reçu, lui aussi, en audience par Louis XIV sans diamants. Il lui raconta ses voyages en Orient, ses aventures, et les mœurs des Turcs. Il paraît que le roi s'égaya à ce récit, avec la modération qui convient à la majesté souveraine; on dit que Monsieur, son frère, et Mme de Montespan, sa... dame de compagnie, en rirent aux éclats et qu'on les eût entendus à deux cents pas. C'est ma seconde anecdote.

En voici une troisième :

En l'année 1670, un jour du mois (mettons d'août et n'insistons pas pour n'avoir pas de

querelle avec les érudits), dans une jolie petite maison d'Auteuil, trois hommes étaient réunis. Je pourrais ici vous les dépeindre, mais ce serait de la pure fantaisie, je préfère vous dire tout d'abord qui ils étaient : l'un était le conteur de tout à l'heure, le chevalier d'Arvieux; l'autre, Jean-Baptiste Lulli, que mes petits auditeurs connaissent bien, qui, dans son enfance, avait été marmiton chez Mlle de Montpensier, et qui maintenant composait de très belle musique; et le troisième était Molière. Ils conspiraient... c'est-à-dire ils collaboraient à une œuvre commune, une pièce de théâtre, destinée à divertir Sa Majesté. Quelle pouvait être, dans cette collaboration, la part de Molière et de Lulli? Elle est évidente. Celle de d'Arvieux est moins apparente; mais si vous vous rappelez qu'il connaissait le turc et les Turcs, vous comprendrez tout. Il donnait des renseignements à Molière sur la Turquie, car c'était vraiment une Turquerie que préparait le grand comique. Et après avoir ainsi aidé Molière, d'Arvieux demeura huit jours chez le tailleur Baraillon pour surveiller la confection des costumes. Quand pièce et costumes furent finis, « le tout, dit d'Arvieux que je cite, fut transporté à Chambord, et la pièce fut représentée dans le mois de septembre avec un succès qui satisfit le roi et toute la cour. » La pièce, c'était *le Bourgeois gentilhomme*. Voilà qui est bien clair, mais nos érudits ont démontré que ce d'Arvieux ne savait ce qu'il disait, et que c'est en octobre et non en septembre que se fit ce voyage : va pour octobre.

Si j'ai conté, Messieurs, ces trois anecdotes, ce n'est pas qu'il me soit démontré qu'elles aient, du moins les deux premières, aucun rapport avec la pièce; mais ce serait encourir le reproche d'ignorance que de paraître les ignorer.

Bref, nous voilà en octobre, au château de Chambord, avec la cour, et l'on va y jouer *le Bourgeois gentilhomme. La Gazette* du 14 dit textuellement : « Hier Leurs Majestés eurent pour la première fois le divertissement d'un ballet de six entrées, accompagné de comédie, dont l'ouverture se fit par une merveilleuse symphonie, suivie d'un dialogue en musique des plus agréables, la décoration du théâtre et le reste ayant toute la magnificence accoutumée dans les divertissements de cette cour. »

La Gazette est du 14, donc c'était le 13. Mais cette *Gazette* se trompe comme d'Arvieux, et c'était le 14. Acceptons le 14 : vous n'y tenez pas. La cour vit encore *le Bourgeois gentilhomme* trois fois : le 16, le 20 et le 21.

La cour étant allée à Saint-Germain, il est probable que la troupe de Molière y joua encore quelquefois *le Bourgeois gentilhomme* dans le courant de novembre, et le 23 la pièce fut jouée à Paris avec un très grand succès. Depuis, elle a été souvent reprise; des acteurs se sont fait une célébrité particulière dans certains rôles, comme du Croisy dans le maître de philosophie, la Thorillière dans le maître d'armes, Poisson, Préville, Dugazon dans M. Jourdain. Vous vous rappelez, nous nous rappelons tous, la reprise de 1876 au théâtre de la Gaîté, et la reprise de

1880 à la Comédie-Française, qui fut si brillante et où les fils aînés de Molière provoquèrent de si joyeux rires et tant d'applaudissements; mais pas plus que les cadets ne vont tout à l'heure en provoquer parmi vous.

Il ressort clairement de ce qui vient d'être dit que *le Bourgeois gentilhomme* est un divertissement commandé pour la distraction de la cour; qu'il est composé de danses et de musique que Molière fut chargé de réunir par le fil léger d'une trame scénique; qu'il conçut l'idée d'une action plaisante; mais que, comme il ne pouvait rien faire de médiocre, il sema dans cette action la gaieté à pleine main et aussi le bon sens, et que, pour la postérité, ce qui était l'accessoire est devenu le principal.

Voilà ce que j'avais à dire sur l'histoire de la pièce; voici quelques mots sur la pièce elle-même.

II

Qu'est-ce que *le Bourgeois gentilhomme?* et dans quel genre faut-il le ranger? farce? comédie de mœurs, d'intrigue, de caractère? c'est matière à discussion : cela regarde les érudits. Le registre de Lagrange l'appelle *pièce;* la première édition de 1670 l'appelle *comédie-ballet.* Tenons-nous-en, si vous le voulez, à ce titre : *Comédie-ballet.* Débarrassons-nous d'abord du *ballet*, nous parlerons ensuite de la *comédie.*

C'est, en effet, un ballet, puisqu'on y danse

à tous les actes, et que tout s'y fait en dansant. Ceci n'a pas besoin d'explications. Mais le gros morceau du ballet, c'est la cérémonie qui termine le IVe acte, l'investiture du *mamamouchi*, cette fameuse turquerie en un mot sur laquelle on a tant parlé, tant écrit, tant discuté. Voyons donc un peu cette turquerie.

Le bonhomme Jourdain est entiché de noblesse. Il apprend les belles manières, il se gentilhommise comme il peut, il ne veut pour gendre qu'un gentilhomme, et, dans sa sottise entêtée, il en arrive à ce point d'aveuglement de croire que le fils du grand Turc lui demande sa fille en mariage, et que, pour avoir un beau-père digne de lui, il va le faire, lui Jourdain, *mamamouchi*, ce qui est une grande dignité dans son pays : de là la cérémonie d'investiture. C'est une joyeuseté qui nous paraît bien simple, et nous, esprits naïfs, nous voyons là une occasion de rire, sans chercher plus loin, et tout portés à croire que cette fantaisie bouffonne n'excède pas la mesure de l'imagination de Molière. On fait rire aujourd'hui avec les Chinois. Les Chinois font probablement rire avec les Français. Dans ma jeunesse on se divertissait beaucoup des Anglais. Molière nous fait rire avec les Turcs, assez peu connus du public de l'époque pour que l'on pût tirer des effets plaisants d'une farce dont ils feraient les frais. Nous rions sans discuter notre plaisir et sans demander à un auteur plus qu'il n'a voulu donner. « Mais, ce n'est point ainsi qu'il faut l'entendre, ô gens simples et naïfs, c'est plus compliqué que vous ne croyez. » D'abord,

il faut savoir d'où l'idée de la Turquie a pu venir à Molière, incapable, assurément, de la trouver lui-même. C'est Louis XIV qui la lui a suggérée. Fort bien, mais à Louis XIV, d'où est-elle venue? Ici, vous voyez apparaître l'importance de ma première anecdote. C'était une vengeance de Louis XIV contre le Soliman Mute Ferriquat qu'avait trop peu enthousiasmé la bijouterie du monarque. Ah! que voilà Louis XIV bien vengé et le Soliman bien puni, lui qui avait quitté la France depuis cinq mois quand on joua la pièce. D'autre disent : cette explication est peu probable; car Lulli avait, onze ans auparavant, déjà fait un ballet turc. Il faut chercher autre chose. Quoi donc? c'est l'écho du rire de *Monsieur* et de Mme de Montespan. Oui : mais il faut savoir s'il y a concordance de date; car il faudrait prouver que..., et ceci et cela; vous voyez où ceci nous mène. Ce n'est pas tout. Cette cérémonie elle-même, où Molière en a-t-il pris les éléments? car on ne saurait admettre qu'il ait trouvé cela tout seul. Et voilà l'érudition molièresque en campagne. Il y a dans *le Francion* de Sorel une scène qui aurait pu lui suggérer l'idée de la cérémonie... C'est possible en effet... et il y a dans le tome IV du *Tableau général de l'Empire ottoman* de Mouradjea d'Ohsson, une réception de dervish, qui a pu lui suggérer... oui, s'il a lu Mouradjea; mais s'il ne l'a pas lu? Ah! s'il ne l'a pas lu, il se pourrait que quelqu'un qui l'aurait lu, d'Arvieux par exemple, lui en eût parlé... Certainement, et je n'y contredis point. Est-ce tout? Oh! que non! et l'autre jour, tandis que je médi-

tais sur mon sujet, je reçois la visite d'un très honorable savant qui, ayant su que je devais parler sur *le Bourgeois gentilhomme*, venait me signaler et m'apportait un extrait du *Molièriste* de 1884, dans lequel il prouve que la cérémonie du *mamamouchi* n'est pas autre chose qu'une parodie de la consécration de nos évêques; et il le prouve doctement et même spirituellement. Moi, je vous le dis tout bas, cela m'intéresse peu; mais il est certain que j'ai tort, que la question est grave; car voyez avec quelle importance, avec quelle solennité et je dirai même avec quelle émotion mal contenue, parle de cette découverte d'érudit, l'auteur de la plus récente, de la plus autorisée, de la plus savante édition de Molière :

« *Quelques personnes ont soupçonné dans la réception du* mamamouchi *une intention secrète, que les contemporains n'ont certainement pas découverte, elle les eût à bon droit scandalisés, et les ennemis de Molière n'auraient pas manqué de crier à l'impiété, s'ils avaient eu la pensée que l'on pouvait lui imputer une parodie d'autres cérémonies saintes que celles des Turcs. Si délicat qu'il soit de toucher à une pareille question, et quelque répugnance que nous y ayons, il serait fâcheux de laisser d'autres la soulever, et nous ne voulons pas éviter de dire quelques mots de la blessante ressemblance, dont nous avons entendu parler, entre les rites musulmans tels qu'ils sont dans le burlesque tableau qu'en a fait Molière et la consécration de nos évêques.* »

Que cela est finement raisonné! Que cela est agréablement écrit! Que cela fait bien en tête

d'une comédie de Molière et que la science est une belle chose! O grâce, ô légèreté de l'esprit français, qu'êtes-vous donc devenues?

Remarquez, Messieurs, que je ne méprise pas ces recherches, et n'en méconnais pas l'intérêt; mais à une condition, c'est qu'on parle de ces questions dans le ton convenable, sans perdre le sens de la mesure et des proportions.

Eh bien, Messieurs, si vous m'en croyez, pour aujourd'hui, oubliez la science, abandonnez-vous à la franchise de votre gaieté, sans scrupule et sans alarmes. Je me porte garant que la religion n'est pas atteinte, et que Molière n'est pas un plagiaire. Riez du Muphti, riez du Mamamouchi, gaiement, franchement, comme on riait, j'imagine, quand les Français n'étaient pas encore devenus savants.

III

Voilà pour le ballet. Passons à la comédie.

Si, comme on nous l'apprend, et comme je l'ai cru jusqu'ici, la comédie est une œuvre dramatique qui porte sur la scène les travers des hommes, qui en dégage le ridicule et, par cette peinture, fait rire les spectateurs, je ne connais pas d'œuvre qui mérite mieux ce nom que le *Bourgeois gentilhomme*; le rire? mais elle en est toute pénétrée; c'est le rire même, et le titre seul met une salle en belle humeur; la vérité de l'observation? mais je n'en connais pas non plus qui soit plus vraie, plus humaine et plus géné-

rale. Elle met sur la scène, quoi? notre travers universel, irrémédiable, essentiel, la vanité.

Et si, comme l'enseignent les doctes, il faut distinguer la comédie de caractère de la comédie de mœurs, la première peignant les travers généraux de l'humanité, la seconde les travers plus particuliers à une époque, donnant ainsi le pas à la première sur la seconde, quelle comédie, je vous le demande, mérite mieux que le *Bourgeois gentilhomme* le titre de comédie de caractère?

Et s'il faut encore, d'après Aristote et les autres, que de cette peinture de mœurs et de caractères se dégage une leçon, une morale dont chacun puisse, en riant, faire... le profit de son voisin, y en a-t-il une, je vous le demande, plus édifiante, plus moralisante, plus capable de faire réfléchir les hommes et de les corriger, si rien jamais pouvait corriger les hommes?

Vous connaissez la pièce, et il est inutile de vous la conter, il suffit de montrer en quelques mots ce que je viens de dire, la vérité des personnages qui y figurent.

Un bon bourgeois, M. Jourdain;

Sa femme, Mme Jourdain;

Sa fille, Lucile Jourdain;

Un honnête jeune homme, Cléonte, qui aime Lucile comme Lucile l'aime, et qu'elle épouserait sans la folie de son père;

Covielle, le valet de Cléonte;

La servante de M. Jourdain, Nicole;

Un tailleur;

Un maître de musique;

Un maître de danse;
Un maître d'armes;
Un maître de philosophie.

Voilà les personnages, tous pris dans la vérité de la vie humaine : ajoutez une dame équivoque, Dorimène, un chevalier d'industrie, Dorante; ces deux derniers, un peu moins marqués, par la raison bien simple, qu'au théâtre tous les acteurs n'ont pas la même importance et ne sont pas tous au même plan; mais ils sont vrais aussi, et, si vous contestiez la vérité de Dorante et de Dorimène, j'aurais peu de peine à vous montrer que leurs honnêtes pratiques sont de tous les temps, et il ne faudrait pas remonter bien haut dans nos souvenirs pour rencontrer des Dorantes et des Dorimènes modernes, dont on a trop parlé, à mon avis, associés pour tromper les naïfs et exploiter leur crédule vanité.

Lucile et Cléonte! couple éternellement jeune, d'un dessin un peu effacé, parce que quand on est jeune et quand on aime, on n'a pas encore d'autre caractère que cet amour même; mais vous savez ce frais intermède du IIIe acte et ces scènes délicieuses de dépit amoureux où Molière excellait, qu'il a reprises trois fois, maintenant celle-ci, avec son art habituel, dans le ton et la mesure de la comédie par les personnages de Covielle et de Nicole.

Que dirons-nous des professeurs de Jourdain? Ah! ils n'ont pas une ride, ceux-là; leurs caractères se sont heureusement maintenus, le temps n'y a presque rien changé, si ce n'est qu'ils ont pris quelques défauts de leur époque. Qui ne

connaît le maître de musique, le maître de danse, le maître de philosophie, le maître d'armes, doublé aujourd'hui du maître de gymnastique? Et si je dis qu'ils sont vrais, ce n'est pas seulement par les petits côtés extérieurs, parce que nous avons aujourd'hui avec notre bottier, avec notre tailleur, les mêmes dialogues que Jourdain avec le sien, à la fin du second acte :

Vous m'avez fait des souliers qui me blessent furieusement?

LE MAÎTRE TAILLEUR

Point du tout, Monsieur!

MONSIEUR JOURDAIN

Comment, point du tout?

LE MAÎTRE TAILLEUR

Non, ils ne vous blessent point.

MONSIEUR JOURDAIN

Je vous dis qu'ils me blessent, moi.

LE MAÎTRE TAILLEUR

Vous vous imaginez cela.

MONSIEUR JOURDAIN

Je me l'imagine parce que je le sens.

Cela n'est qu'un détail. Ce qui est plus intéressant, c'est le fond même du caractère, c'est le sérieux qu'ils apportent dans l'accomplissement de leurs fonctions, ce n'est pas assez dire... de leur ministère.

Nous les connaissons ce maître de danse et ce

maître de musique qui prétendent qu'il n'y a rien de plus utile à un État que la musique, et rien de si nécessaire aux hommes que la danse, que « tous les désordres qu'on voit dans le « monde n'arrivent que pour n'apprendre pas « la musique ou faute de savoir danser. »

Que dire du maître d'armes? que dire surtout du maître de philosophie? car il va sans dire que le mot philosophie est pris ici dans un sens large. Vous n'avez qu'à vous rappeler tout ce que le maître de Jourdain veut lui apprendre, depuis la phonétique jusqu'à la morale, depuis la morale jusqu'à cette physique où il y a trop de tintamarre et de brouillamini.

Nous avons ajouté encore bien des choses au programme du maître de philosophie de Jourdain. Consultez tous les nôtres, je vous prie; vous y verrez et la philologie et la physiologie, et toutes les histoires possibles, et surtout les deux plaies de l'époque contemporaine : la psychologie et la pédagogie. Nous faisons tout pédagogiquement et psychologiquement, et, pour ma part, il est des heures où je demande à revenir à l'état de barbarie. Et au sens restreint du mot, le maître de philosophie n'a pas perdu beaucoup, au contraire. Je crois qu'il a plutôt gagné du terrain, et, si je dis ceci, ce n'est pas parce que je suis *orfèvre*, remarquez-le bien. Je sais bien des gens qui pensent comme moi, et j'aurais bien quelques bons témoignages à invoquer, mais ici je ne veux compromettre personne, et je veux n'engager que mon opinion. Oui, le maître de philosophie prend aujourd'hui

un peu trop de place et, comme celui de Jourdain, il nous dirait volontiers, à nous, simples et pauvres lettrés : « Je vous trouve bien imper-
« tinents de parler devant moi avec cette arro-
« gance, et de donner impudemment le nom de
« science à des choses que l'on ne doit pas
« même honorer du nom d'art. » Et, au moment du grand tumulte de nos fameuses réformes universitaires, ne lisais-je pas dans la *Revue des Deux-Mondes* la mercuriale d'un des maîtres les plus considérables de la philosophie française contemporaine, affirmant que tout le mal vient de ce que, depuis la sixième jusqu'à la philosophie, toutes les classes ne sont pas faites par des philosophes? Cela est textuel.

Ah! Molière! qu'ils sont vrais et vivants tes maîtres d'armes, de danse, de musique et de philosophie! On les dit grotesques. Non pas : Le grotesque, c'est l'exagération d'un travers grossi dans une fantaisie outrée, où se perd le sens de la nature et de la vérité. Grotesques? non, ridicules à peine! et moi, je les trouve touchants dans leur foi, dans leur attachement désintéressé à leur profession. Que dites-vous de ce maître de danse qui trouve que son collègue, le maître de musique, « appuie un peu trop sur
« l'argent, et que l'intérêt est quelque chose de
« si bas, qu'il ne faut jamais qu'un honnête
« homme montre pour lui de l'attachement? » Ridicules? Non, touchants, vous dis-je, touchants! Mais il y a plus : Quelle leçon pour nos convoitises toujours inassouvies, pour nos mécontentements, que le spectacle de ces hommes

modestes, convaincus, qui ne voient rien au delà de leur profession, qui y trouvent leur plus chère récompense, et y bornent leur ambition. On ne saurait trop les admirer; il faudrait souhaiter que ces mœurs fussent de mode toujours; car tant que le tailleur, le maître d'armes, le maître de danse, le maître de musique, et surtout le maître de philosophie, trouveront leur art le plus beau du monde, ils ne seront pas travaillés du besoin d'en sortir; ils ne rêveront pas de politique, et ne voudront pas être députés... c'est-à-dire ministres.

Mais, Messieurs, si les comparses sont vrais, le chef du chœur, Jourdain, l'est-il moins? — Ah! j'aurais pu vous apporter des textes de Théophraste et de La Bruyère; mais c'est inutile : il n'y a qu'à regarder à côté de soi, autour de soi, et à se regarder soi-même pour jurer l'immortelle vérité de Jourdain; et quand je vois les efforts où s'épuise la sagacité de la critique pour expliquer la vraisemblance de l'investiture du Mamamouchi, et louer l'art avec lequel Molière a su rattacher sa bouffonnerie à la comédie, je trouve qu'il n'y a pas tant à se récrier, et à subtiliser : quand notre vanité est en jeu, on nous ferait tout croire, et je sais des traits qui, pour la vraisemblance morale, sont aussi forts que la cérémonie. C'est cependant de quoi la critique moderne dispute doctement : voyez plutôt, je cite le même texte que tout à l'heure... D'ailleurs vous le reconnaîtrez bien au style :

Molière a été assez habile pour que la nécessité d'en venir à la farce commandée ne paraisse pas

l'avoir autant gêné que souvent on l'a cru... Nous ne croyons pas cependant être dupe du prestige du talent, quand il nous semble que, sans l'exagération des couleurs, la maladie du bourgeois gentilhomme, comme celle des précieuses ridicules, n'aurait pas été gaie à la scène.

Prose limpide! Critique profonde! Mais je préfère la simple explication de Molière par la bouche de Covielle :

... « *Tout cela sent un peu la comédie; mais avec lui on peut hasarder toute chose, il n'y faut point tant chercher de façons...* »

Et sans doute, et avec lui, et avec toute sa postérité car il a crû et multiplié et le sol français a été très favorable à cette extension de sa race.

Ah! Jourdain! immortel Jourdain! comme je te reconnais! Mais nous sommes tous plus ou moins Jourdain! oui, l'un des maux dont nous souffrons, c'est le *jourdainisme*, mal très répandu à notre époque, et qui consiste à vouloir imiter les gens de qualité. La bourgeoisie vit la bouche béante et les yeux fixés sur les gens de qualité. Nous voulons être vêtus, logés, nourris, servis comme les gens de qualité: et, comme souvent il nous manque ce qui fait de nos jours la véritable qualité, de là le ridicule de nos efforts et de nos incessantes émulations. Jourdain ne reçoit plus le fantaisiste ambassadeur du grand Turc; la Turquie n'a plus assez de mystère et a perdu un peu de son prestige; mais il brigue le Nicham, ou la croix du Medjidié, ce qui est la façon moderne de se faire mamamouchi. — Jourdain ne

donne plus à dîner simplement et gaîment; non certes : Jourdain dîne comme les gens de qualité; il leur envie et leur emprunte jusqu'à leur ennui: on va chez lui en costume de cérémonie; il ne se contente plus de Martine et de Nicole; il lui faut des laquais comme aux gens de qualité; et, aux jours solennels, il va, pour un cachet de 10 francs, chercher le suisse de l'église voisine; et, au lieu de la figure réjouie de la bonne Martine ou de la rieuse Nicole, ses convives trouvent cette face patibulaire, cette cravate blanche banale et ce trivial habit noir qui transportent et représentent chez lui le service des gens de qualité. — Et son repas est à l'instar de celui des gens de qualité; et de peur de commettre des « incongruités de bonne chère et des barbarismes de bon goût », il s'adresse aux arbitres des élégances modernes, aux ordonnateurs brevetés des festins de nos bourgeois gentilshommes, aux sous-Potel, aux sous-Chevet, aux sous-Chabot, et à toute la confrérie des Vatel du nouveau régime qui donnent à la démocratie française la contrefaçon des cuisines de qualité. Aussi, comme c'est toujours le même cuistre en frac qui sert, c'est toujours le même dîner qu'on mange chez Jourdain. — Jourdain reçoit; il a ses concerts de semaine ou de quinzaine, comme les gens de qualité.

« Au reste, Monsieur, ce n'est pas assez; il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique et qui avez de l'inclinaison pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

— Est-ce que les gens de qualité en ont?

— Oui, Monsieur.

— J'en aurai donc. Cela sera-t-il beau?

— Sans doute... »

Et il en a; et cela est beau, je vous assure; et de la musique qu'on fait à ces concerts, je cours encore.

Quand Jourdain marie sa fille, il compte les carrosses que fournit à son orgueil la compagnie des vanités réunies; il lui faut des tapis dans la nef, et sur les marches de l'autel les palmiers et les lilas de la location, et dans les stalles du chœur tout le clergé de la paroisse, et derrière l'autel, la maîtrise au complet; et il veut, comme son illustre aïeul, entendre mêlé à l'orgue et aux chants, la trompette marine, c'est-à-dire le baryton Lassalle, ou le ténor Talazac, ou, à leur défaut, leurs doublures, car cela se passe ainsi au mariage des gens de qualité; et, tandis que la famille et l'amitié lui eussent fait un petit cortège de chaudes affections et de cordiales prières, il préfère voir l'église regorger d'invités de hasard; car une presse où l'on s'étouffe, cela sent la qualité. Et moi qui parle ainsi, ô Jourdain, j'ai fait comme toi, et le ferais encore, si c'était à refaire, car nous sommes tous, bon gré, mal gré, emportés dans le même tourbillon; nous nous essoufflons à vivre au-dessus de notre sphère d'une vie factice, toujours guidés vers ce rêve d'égalité chimérique, que poursuit notre vanité. Que dis-je? Notre douleur elle-même est la proie d'une étiquette convenue et d'un vain formalisme; la rage d'imiter les gens de qualité

nous suit jusqu'en nos funérailles, et il n'y a plus moyen de s'éteindre doucement dans la tranquille simplicité d'une mort bourgeoise.

Et vous, Mme Jourdain! vous jadis si gaillarde et d'une si robuste santé, vous aussi vous succombez au mal qui nous travaille! vous avez pris à votre compte un peu de la sottise de votre mari. Et souvent, il faut bien le dire, les rôles sont intervertis. Ce n'est plus lui seulement qui veut le tailleur des gens de qualité. C'est vous! vous ne sauriez plus souffrir la couturière ou la modiste de votre quartier; votre vanité passe les ponts; elle hante à la Chaussée-d'Antin ou au faubourg Saint-Honoré; il vous faut pour vous et pour Mlle Jourdain des chapeaux et des robes comme en portent les personnes de qualité. « Fi des petites gens qui se coiffent et s'habillent à la bourgeoise : Nous, nous n'avouons que Félix, Laferrière ou Redfern. » — Vous aussi, comme les gens de qualité, vous recevez à jour fixe, car vous êtes toujours un peu en retard sur la mode, et, endimanchée, engoncée dans votre belle robe de soie, de vos grosses mains gantées vous versez à cinq heures du thé équivoque dans un ruolz authentique! — Et ce n'est plus Jourdain qui ânonne des mots turcs dont il ne comprend pas le sens, *Alabamen, Dar turbanta con galera*; non, le turc n'est plus à la mode; c'est l'anglais qui règne aujourd'hui, et à l'image des gens de qualité, vous parlez de *high-life*, de *foot-ball*, et de *five o'clock*. — Hélas! et c'est bien vous qui attireriez Dorante au logis... Oh! sans penser à mal, Mme Jourdain;... mais pour le

plaisir de dire à vos amis : Ce soir nous avons le baron! — C'est vous, Mme Jourdain, j'en ai peur, qui reléguez Nicole à l'office, et faites parade d'un maître d'hôtel de louage. — C'est vous qui ne vous contentez plus qu'on danse dans la gaie familiarité d'une réunion intime; mais qui faites démonter vos portes, et, minaudant, dans votre décolletage, et, toujours croyant imiter les dames de qualité, retenez tyranniquement jusqu'au matin vos invités résignés et épuisés; car il est glorieux qu'on dise qu'on a vu lever l'aurore au bal de Mme Jourdain. — Et si Jourdain vous rappelle timidement à la discrétion et au juste sentiment des choses, c'est vous aujourd'hui qui lui fermez la bouche d'un : « Taisez-vous, mon mari, vous ne savez ce que vous dites! » Ah! Mme Jourdain, combien je vous préférais quand, dans l'exubérance de votre plantureux bon sens, vous rabattiez la vanité de votre sot époux, que vous rétablissiez ainsi l'équilibre du ménage troublé, et que, le verbe haut, mais le cœur sain, l'esprit honnête et la raison droite, vous fixiez magistralement la règle de toute société bien ordonnée : « Je veux un homme en un mot qui m'ait obligation de ma fille, et à qui je puisse dire : « Mettez-vous là, mon gendre, et dinez avec moi. »

IV

Et maintenant, je ne voudrais pas, Messieurs, en blâmant l'exagération chez les autres, exa-

gérer moi-même et mériter le reproche que j'adresse aux critiques excessifs et systématiques. Vous ne vous méprenez pas sur ma pensée : si je veux indiquer (ce que je maintiens), qu'il y a dans *le Bourgeois gentilhomme* une grande part de fantaisie ; et si j'ai prononcé le mot de comédie de caractère, c'est avec toutes sortes de restrictions et de réserves ; et il est clair qu'il ne faut pas mettre *le Bourgeois gentilhomme* à côté des *Femmes savantes* et du *Misanthrope*. Et cela, non seulement parce qu'il est écrit en prose, mais encore pour une foule d'autres raisons dont la meilleure est que c'est trop évident.

Mais j'entends les violons grincer ; et M. Lamoureux s'impatiente. Je ne veux pas retarder davantage votre plaisir, et je finis. Permettez-moi seulement un mot. Je me souviens que mardi 15, c'est l'anniversaire de la naissance de Molière, j'aurais aimé que cette date coïncidât avec notre jeudi classique, mais ce que j'aurais dit ce jour-là, je puis bien le dire aujourd'hui par anticipation, et cela c'est qu'il faut aimer Molière, qu'il faut l'aimer comme le représentant peut-être le plus parfait du génie français. Il est un excellent moyen, Messieurs, de l'honorer... Oh ! rassurez-vous, je ne veux pas vous proposer de manifestations extérieures, ni de bruyant pèlerinage à son tombeau... le meilleur moyen de l'honorer c'est de le lire ; c'est de pénétrer notre âme de sa franche morale, d'enchanter notre esprit de sa saine gaîté, c'est de nourrir notre raison de son vigoureux bon sens. Sainte-Beuve a dit « que tout homme qui sait lire est un lecteur

de plus pour Molière »; j'ajoute : c'est un lecteur promis au bon sens. Si cela est vrai, si la lecture de Molière est un acheminement au bon sens, en quel temps, je vous le demande, qu'on regarde la place publique, ou le foyer domestique, ou la littérature, en quel temps la France a-t-elle eu plus besoin que Molière fût la lecture universelle ?

CONFÉRENCE

Faite par M. F. BRUNETIÈRE

AU THÉATRE DE L'ODÉON, LE JEUDI 7 FÉVRIER, AVANT LA REPRÉSENTATION DE

L' « ANDROMAQUE » DE RACINE

MESDAMES, MESSIEURS,

Bien que le programme de cette matinée comporte, avec *l'Andromaque* de Racine, une comédie de Marivaux : *Le jeu de l'amour et du hasard*, — son chef-d'œuvre peut-être, — je vous demanderai la permission de ne vous parler que de Racine et d'*Andromaque*. Ce n'est pas, à la vérité, que je n'aie eu un peu la tentation de joindre Racine et Marivaux l'un à l'autre, de vous en parler ensemble, et de vous montrer en eux, tout inégaux qu'ils soient, deux esprits de la même famille : Marivaux, un Racine en miniature, comme on l'a dit spirituellement; Racine, un Marivaux supérieur, un Marivaux de génie, et surtout un Marivaux poète. Ce n'est pas non plus qu'*Andromaque* brille tout à fait au premier rang des tragédies de Racine; ou du moins vous en connaissez de plus fortes, comme on dit aujourd'hui,

telles que *Bajazet* et que *Britannicus*; vous en connaissez de plus parfaites ou de plus achevées, qui répondent plus complètement à l'idée que l'on se fait d'un chef-d'œuvre, telles que son *Iphigénie*, sa *Phèdre* ou son *Athalie*. Mais *Andromaque* est la plus touchante; et surtout, elle a cela pour elle de marquer une date considérable et mémorable, à la fois dans l'histoire de la carrière et du développement du génie de Racine, dans l'histoire du théâtre français, et enfin dans l'histoire de la littérature européenne moderne. C'est en effet avec *Andromaque*, en 1667, que Racine, âgé de vingt-huit ans, mais jusqu'alors confondu dans la foule des auteurs dramatiques, ses rivaux et ses contemporains, s'en distingue, s'en empare, sort du rang, pour ainsi dire, et devient du jour au lendemain l'émule et le successeur désigné de Corneille. C'est avec *Andromaque*, dans l'histoire du théâtre français, que s'opère une transformation ou une révolution que je regarde, pour ma part, comme presque plus radicale que celle même opérée trente ans ans auparavant par le succès prodigieux du *Cid*. Et c'est enfin avec *Andromaque*, dans l'histoire de la littérature européenne moderne, que commence une ère véritablement nouvelle, dont nous essayerons tout à l'heure d'indiquer le sens et la portée, mais quand j'aurai d'abord caractérisé la révolution dont je viens de parler.

Elle tient en trois mots, qui se commandent l'un l'autre, et dont il va me suffire de développer le contenu. Des mains de Corneille (et quand je parle de Corneille, je parle en même temps des

auteurs dramatiques ses contemporains : Scudéry, Mairet, Tristan, du Ryer, la Calprenède), des mains de Corneille en passant aux mains de Racine, la tragédie française : 1° s'humanise; 2° elle se généralise; et 3° enfin, elle se féminise ou elle se modernise. Ces deux derniers mots n'en font qu'un, et les idées qu'ils expriment se confondent. Les femmes en effet, comme vous le savez (et je supplie celles qui sont ici de me pardonner cette observation, qui d'ailleurs n'est pas sans compensation), les femmes, généralement plus arriérées ou plus attardées que les hommes en matière de politique ou de religion, sont au contraire et en revanche toujours en avance, et toujours beaucoup plus modernes, en matière d'art et de littérature.

Qu'est-ce donc que je veux dire, quand je dis qu'en passant des mains de Corneille dans celles de Racine, la tragédie tout d'abord *s'humanise.* Pour le bien entendre, rappelez-vous, Messieurs, la nature ordinaire ou plutôt extraordinaire des tragédies de Corneille. Corneille lui-même a posé quelque part ce mémorable axiome, vous le savez, que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. En conséquence de quoi l'idéal cornélien, c'est de mettre aux prises, pour s'y débattre furieusement, des personnages extraordinaires, dans des intrigues ou des actions plus extraordinaires qu'eux-mêmes. Quatre ou cinq vers bien connus d'*Horace* peuvent servir à caractériser ce genre de tragédie :

Le sort qui de l'honneur leur ouvre la barrière
Offre à leur héroïsme une illustre matière;

Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avecque leur valeur;
Et, comme il voit en eux des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il leur fait des fortunes.

Au contraire, la première et la plus sensible nouveauté d'*Andromaque*, c'est qu'à ces actions extraordinaires, romanesques et invraisemblables, Racine substitue des actions directement imitées de la vie quotidienne ou commune, analogues ou identiques à celles dont aujourd'hui vous pouvez trouver, tous les matins ou tous les soirs, dans vos journaux, le lamentable récit. Voyez plutôt le sujet d'*Andromaque :* Oreste aime Hermione, qui ne l'aime plus; Hermione aime Pyrrhus, qui ne l'aime pas; Pyrrhus aime Andromaque, qui ne l'aimera jamais; et Andromaque aime Hector, — qui est mort. Tous ces grands noms nous gênent peut-être! Dépouillons-les donc en quelque sorte de l'espèce d'auréole que la légende et que la poésie ont mise autour de leurs personnes. Réduisons cette action à ce qu'elle a d'anonyme, et ainsi à ce qu'elle a d'essentiel. Un homme aime une femme qui aime un autre homme, qui aime une femme : de ces deux hommes, le second arrache à la deuxième de ces femmes une promesse de l'épouser, tandis que, de son côté, la première de ces deux femmes, celle qu'il abandonne, obtient, de l'amant qu'elle avait autrefois repoussé, la promesse et le serment d'assassiner le second. Ou en d'autres termes encore, et plus brièvement : une amante éconduite, pour que l'homme qu'elle aime n'appartienne pas à une

autre femme, le fait assassiner par l'homme qu'elle-même avait dédaigné.

Or, je ne dis pas que cela se passe tous les jours, quoique encore cela ne laisse d'être assez et trop fréquent. Mais si surtout vous écartez ces images de meurtre et de sang, — qui sont de l'essence de la tragédie presque plus que du fond du sujet, — si vous ramenez cette vengeance atroce aux proportions d'une vengeance bourgeoise; enfin, si vous ne gardez de la donnée de Racine que la situation des personnages entre eux et la nature de leurs sentiments, qu'y a-t-il de plus commun, de plus ordinaire, et de plus fréquent qu'une femme, qui, pour se venger d'une infidélité, se promet elle-même comme prix à celui qui l'en vengera? Voilà le sujet d'*Andromaque*, et voilà le fond des tragédies de Racine. — de *Bérénice*, de *Bajazet*, de *Mithridate* ou de *Phèdre* comme d'*Andromaque*, — des actions toujours approchées de la vie commune, éternelles comme elle, de tous les temps et de tous les lieux; et si vous en pouviez douter, une observation bien simple achèverait de vous en convaincre.

Il est un reproche que l'on a fait plus d'une fois à Racine, et auquel pour ma part je souscris volontiers, à la condition seulement qu'on lui tourne ce reproche en éloge. On dit donc que, dans cette *Andromaque* même, il y a des scènes entières qui sont de la pure comédie. Telle est, par exemple, au second acte, la grande scène de Pyrrhus avec son confident Phœnix. On dit encore qu'il y a de lui des tragédies entières,

son *Mithridate* par exemple, dont le ressort appartient à la comédie plutôt qu'à la tragédie, et on ne se trompe pas, puisque l'intrigue en est empruntée ou imitée de celle de *l'Avare*, de Molière. Et on dit enfin que, dans le style habituel de Racine, il règne une simplicité de termes et une familiarité de tours qui le rapprochent constamment du style de la prose et à plus forte raison de celui de la comédie. On a raison; on a cent fois raison; mais qu'est-ce que cela veut dire et qu'est-ce que l'on constate, sinon précisément que ce mélange de la comédie et de la tragédie nous avertit, qu'au lieu des actions extraordinaires de Corneille, dont je parlais tout à l'heure, nous sommes en présence d'actions fidèlement imitées de la vie commune?

Ce qui est vrai de la nature de l'intrigue ne l'est pas moins du caractère des personnages. Rappelons-nous encore ici le caractère habituel des personnages de Corneille. Tous, ou presque tous, ils ont ce qu'on pourrait appeler l'allure épique, et comme l'air de sortir d'une chanson de geste. On pourrait les qualifier ou les caractériser d'une seule épithète, comme les personnages de la *Chanson de Roland* ou de l'épopée homériqne : Horace aux pieds agiles, ou Don Diègue à la barbe fleurie, ou Cléopâtre fertile en ressources. Emprisonnés dans leur caractère — dans le caractère que leur a donné le poète, — en quelque sorte comme un baron féodal dans son impénétrable armure, ce sont des rocs sur lesquels glissent les événements du dehors, sans jamais les entamer. Tout ce qu'ils sont, ils

le sont dès le début de l'action, dès leur premier geste, dès leurs premières paroles; ils le demeurent pendant toute la durée du drame; et plutôt que de changer de caractère au gré des circonstances, vous savez qu'ils mettent leur point d'honneur à se faire tuer ou à se tuer eux-mêmes : c'est même la catastrophe ou le dénouement ordinaire des tragédies de Corneille.

Au contraire, dans les tragédies de Racine, nous voyons apparaître la nuance, la perspective, le clair obscur, les *valeurs*, et avec tout cela, la ressemblance et la conformité du personnage avec la vie. Voyez-les en effet combattus ou battus de sentiments contraires, Hermione, Andromaque, Pyrrhus, semblables à nous, passant comme nous d'un extrême à l'autre, de l'amour à la haine, de la haine à l'amour, et toujours incertains, comme nous, de la nature de leurs vrais sentiments.

Où suis-je? qu'ai-je fait? que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? quel chagrin me dévore?
Errante et sans desseins je cours dans ce palais.
Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?

Ainsi s'écrie Hermione au moment même où sa destinée se décide, bien différente en cela de Pauline, ou de Chimène, qui ne font rien qu'elles ne le veuillent, et conséquemment qu'elles ne le sachent. Non! elle ne sait pas ce qu'elle fait; et Pyrrhus ne le sait pas davantage; ni non plus, ou à peine, Andromaque. Ils veulent et ils ne veulent pas; et c'est pour cela qu'ils nous touchent, parce qu'ils ont de nous nos incerti-

tudes, nos irrésolutions, nos remords et nos repentirs, parce qu'ils sont vivants enfin, faits de chair et de sang, et non plus, comme les personnages de Corneille, ou d'Hugo si vous le voulez, des abstractions réalisées, des idées objectivées, l'honneur, le patriotisme ou l'ambition affublés d'un costume grec, espagnol, ou romain, et revêtus des noms de Rodrigue, de don Sanche, d'Œdipe ou de Rodogune.

De la combinaison de ces deux caractères il en résulte un troisième, sur lequel on n'a peut-être pas suffisamment insisté, parce qu'effectivement il se dérobe, si je puis m'exprimer ainsi, sous l'élégance habituelle du discours de Racine : je veux parler d'une hardiesse, d'une témérité, qui, pour nous servir du langage de nos jours, va jusqu'au *naturalisme*. Écoutez seulement, dans le rôle d'Hermione, ces cris de violence passionnée, lorsque, dès le commencement de l'action, elle s'entretient avec sa confidente Cléone :

> Si je le hais, Cléone! Il y va de ma gloire,
> Après tant de bonté dont il perd la mémoire,
> Lui qui me fut si cher, et qui m'a pu trahir!
> *Ah! je l'ai trop aimé, pour ne le point haïr!*

ou bien encore quand elle vient d'arracher à Oreste la promesse d'assassiner Pyrrhus :

> Conduisez, ou suivez une fureur si belle
> *Revenez tout couvert du sang de l'infidèle,*
> *Allez : en cet état soyez sûr de mon cœur!*

Non, en vérité, même dans Shakespeare, quoi

qu'on en puisse dire, je ne connais rien qui soit d'une vérité plus sinistre et plus hardie que ce mouvement de coquetterie atroce. Et si l'excès de l'atrocité est déguisé sous l'élégance des termes, ce n'est pas une raison pour le nier, mais plutôt pour l'admirer davantage :

> Revenez tout couvert du sang de l'infidèle;
> Allez : en cet état, soyez sûr de mon cœur.

Pareillement, je ne vois rien, dans *Macbeth* ou dans *le Roi Lear*, qui soit d'une audace plus froidement criminelle que ces cinq vers, lorsque Oreste est parti pour se rendre au temple, où il doit assassiner Pyrrhus, et qu'Hermione échange avec sa confidente son dernier entretien :

> Que je me perde ou non, je songe à me venger.
> *Je ne sais même encore, quoi qu'il m'ait pu promettre,*
> *Sur d'autres que sur moi, si je dois m'en remettre :*
> Pyrrhus n'est pas coupable à ses yeux comme aux miens
> Et je tiendrai mes coups bien plus sûrs que les siens.

C'est ce caractère de naturalisme, je veux dire à la fois de hardiesse et de profondeur dans l'observation, qui peut servir à nous expliquer deux faits assez curieux — et autrement assez difficiles à comprendre — de notre histoire littéraire. Pourquoi Racine en son temps n'a-t-il jamais qu'à moitié réussi? pourquoi n'a-t-il pas remporté un seul succès qu'on ne lui ait aigrement disputé? pourquoi ses chefs-d'œuvre n'ont-ils jamais recueilli autant d'applaudissements que l'*Astrate* de Quinault, ou que le *Timocrate* de Thomas Corneille? Nous venons de le dire.

C'est qu'on trouva ses peintures trop hardies, trop peu conformes à la mode, et trop voisines de la vérité vraie. Guiche et Grammont, Vardes et Lauzun, La Vallière même ou Montespan, ce n'était pas ainsi qu'ils aimaient, avec cette violence ou cette fureur de passion, cet abandon de toute leur personne, avec « ce front dans le crime », avec cette inconscience ou ce mépris de la mort. Ils étaient galants et polis, jolis et spirituels, superficiels et courtois, à peine jaloux, jamais sanguinaires. Belles dames et gentilshommes, il leur parut que ce poète leur surfaisait la tragédie de l'amour, et ils l'obligèrent de se contraindre pour leur plaire, et ils finirent, après l'insuccès de *Phèdre* en 1677, lorsqu'il était dans la force de l'âge encore, à trente-huit ans, et dans la maturité du génie, par l'expulser pour jamais de la scène qu'il avait illustrée.

Un autre fait qui s'explique par ce caractère de vérité de l'observation dans Racine, c'est la haine (le mot n'est pas trop fort) des romantiques pour Racine. Celui-ci, comme M. Granier de Cassagnac, le traitant de *polisson;* cet autre, que je ne veux pas nommer, parce qu'il vit encore, l'appelant « vieille botte éculée »; Alexandre Dumas, le père, le mettant hardiment de la même famille que Ponsard, que Casimir Delavigne, et croyant sans doute pour sa part que son *Caligula* était très supérieur à *Britannicus;* et enfin, Victor Hugo, dans le livre qu'il a écrit sur Shakespeare, ne trouvant pas l'occasion de nommer Racine dans ce livre où Ésope figure au premier rang des génies de second ordre. Racine

est donc pour lui du troisième, si seulement il en est! Mais, tous tant qu'ils sont, ils ont reconnu dans la tragédie de Racine cette force et cette puissance de l'observation, et ce qu'ils y ont détesté c'est justement ce qui avait choqué les contemporains de Racine, c'est cette imitation de la réalité, c'est cette profondeur et cette hardiesse de l'observation, c'est la vérité de ses caractères, c'est ce que ses sujets avaient d'ordinaire, de vraisemblable, de pris sur le vif et de copié sur la nature. Ils ont trouvé sa conception de l'art trop différente de la leur; ils ont trouvé *Andromaque* trop différente de la *Tour de Nesle*, de *Marie Tudor* et de *Tragaldabas*; ils ont senti que le jour où l'on reviendrait à Racine, on commencerait à s'éloigner d'eux. C'est pour cela qu'ils ont maltraité Racine, parce que son art leur a paru trop réaliste, trop naturaliste — et surtout trop général.

Je dis trop général; en effet, comme je vous le faisais remarquer, en même temps qu'elle s'humanise entre les mains de Racine, la tragédie se *généralise*. Dans la tragédie de Corneille, et par cela même qu'il est extraordinaire, le sujet a toujours quelque chose de rare et de singulier. Imagination grandiose, mais subtile autant que grandiose, avocat disert et retors, casuiste ingénieux, Corneille semble se plaire à nous poser des questions embarrassantes, dont l'embarras est fait de ce qu'elles ont d'hypothétique, pour parler comme les jurisconsultes, et de très particulier. « Si, par exemple, nous dit-il, vous aimiez une belle jeune fille, et si elle vous le rendait, et

si vous étiez sur le point de l'épouser, et que son propre père insultât mortellement le vôtre, qu'est-ce que vous feriez? » Ah! ce que nous ferions? Théoriquement, nous le savons bien, et la réponse n'est pas douteuse. Pratiquement, nous en sommes moins sûrs; et alors, nous nous tirons d'affaire en répondant à Corneille que nous nous déciderons, lorsque nous nous trouverons, si jamais cela doit arriver, dans la situation de Rodrigue. Encore, ici, le cas, Messieurs, n'a-t-il rien de très extraordinaire ni de très invraisemblable; rien qui soit trop en dehors de la vie commune! Mais, quand Corneille revient à la charge, dans sa *Rodogune*, par exemple, et qu'il nous tient le discours suivant : « Supposez que vous soyez nés sur les marches d'un trône, et qu'en même temps que de ce trône vous deviez entrer en possession de la main d'une princesse adorée. Supposez que cette princesse vous dise : « Ou tu empoisonneras ta mère, ou tu « ne m'épouseras point », tandis que votre mère, de son côté, vous dirait : « Ou tu égorgeras « ta princesse, ou tu ne régneras pas. » C'est alors que nous lui répondons que nous ne sommes pas nés sur les marches d'un trône. C'est alors que nous lui répondons, avec Diderot ou Beaumarchais, que ces combinaisons ne sont pas à l'usage des bourgeois, mais des princes, que les questions qu'il nous pose sont trop exceptionnelles, que n'étant pas des princes ni des princesses, il n'y a rien de commun entre les questions qu'il nous pose et les personnes que nous sommes.

Or, ce que fait Racine, c'est précisément de fonder l'intérêt sur ce que le développement de la passion présente de plus général et de plus universel. Il s'y prend pour cela d'une façon bien simple; et à la tragédie de l'ambition il substitue le drame des passions de l'amour. Dirai-je que c'est une découverte? Cela du moins y ressemble beaucoup, si vous réfléchissez, selon le mot de Corneille, que l'amour avant Racine, était réputé une passion chargée de trop de faiblesse pour convenir à la dignité de la tragédie, et si d'autre part vous faites attention combien peu de place les passions de l'amour avaient occupée dans la littérature française.

Vous savez quel est l'intérêt général et prodigieux des passions de l'amour, et je pense qu'à peine ai-je besoin de vous le dire. Les passions de l'amour sont, en premier lieu, les plus importantes de toutes, puisque, chargées comme elles le sont de pourvoir à la continuation de l'humanité dans l'histoire, nous ne pouvons nous en désintéresser qu'en nous désintéressant, si je puis m'exprimer ainsi, à la fois du présent, du passé et de l'avenir de l'humanité. Non seulement ce sont les plus importantes, mais ce sont en même temps les plus universelles ou les plus générales, celles dont il nous est le moins possible de nous défendre et de nous préserver, celles dont nous n'avons qu'à regarder autour de nous pour apercevoir les victimes.

Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
Est sujet à ses lois

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas les rois.

Ce sont encore les plus tragiques, parce que ce sont celles dont nous avons le moins en notre pouvoir le commencement et la fin, celles que nous voyons le plus fréquemment aboutir au crime ou au suicide, et les seules enfin dont on puisse dire vraiment avec l'Écriture : « Qu'elles sont fortes comme la mort! » Car combien voit-on d'avares se couper la gorge parce qu'ils n'ont pas pu joindre un second million au premier qu'ils possédaient déjà? Ou même combien voit-on d'ambitieux se jeter à l'eau ou se pendre, parce qu'ils n'ont pas pu atteindre l'objet de leur ambition, devenir maire de leur commune ou député de leur arrondissement? Mais, au contraire, tous les jours nous voyons des Hermiones qui se tuent parce que leur Pyrrhus leur échappe, et même, comme l'Hermione de Racine, quand ce sont elles qui, de leurs propres mains, l'ont fait assassiner. Et ce sont encore les plus diverses de toutes, celles qui varient le plus d'un homme à un autre homme, celles qui trahissent le plus ouvertement notre vrai caractère, celles qui nous révèlent à nous-mêmes en nous des énergies que nous n'y soupçonnions pas. Et ce sont celles, enfin, qui sont aussi les plus absolues, celles dont la domination est la plus impérative; les seules qui osent hautement entrer en lutte avec les préjugés ou les conventions nécessaires de la société; les seules au fond desquelles, si je puis parler ainsi, nous apercevions un autre homme

sous l'homme social, et sous cet homme un autre homme encore, l'homme primitif, ne reconnaissant plus d'autres titres et d'autres droits dans le monde que le titre de sa passion et le droit de la satisfaire.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que Racine, rien qu'en substituant les passions générales de l'amour aux passions particulières que Corneille avait développées, ait donné un caractère tout à fait nouveau de généralité à la tragédie française. Vous voyez en effet de quelles ressources ces passions sont pour le poète; vous voyez quel champ et quelle perspective, pour ainsi dire illimités, dans le sens de la largeur comme dans celui de la profondeur, elles offrent à son observation. Si la psychologie de Corneille était pauvre et mince, cela tenait à ce que Corneille ne mettait en scène que des personnages publics et les actions de notre vie les plus extérieures. Dans la tragédie de Racine, au contraire, grâce à l'intermédiaire des passions de l'amour, nous touchons véritablement jusqu'aux sources mêmes de la vie, et on peut dire que nous voyons pour la première fois la vie se dérouler avec sa vanité, sa richesse et sa complexité. C'est ce que je voulais dire en disant qu'avec Racine la tragédie se *généralise*, par cela même qu'elle s'*humanise*, et son humanité qui tout à l'heure faisait sa vérité fait maintenant sa généralité.

J'ai dit enfin qu'elle se *féminise* ou qu'elle se *modernise*, et pour vous l'expliquer, je ne pense pas, Messieurs, qu'il soit maintenant besoin

d'un long discours. Par cela, seul, en effet, que les passions de l'amour entrent dans la tragédie, qu'elles y entrent triomphalement, pour y tenir la première place, les femmes y entrent avec elles, et, avec les femmes, la politesse, l'élégance, le charme, l'agrément qu'elles mettent dans le commerce de la vie.

A ce propos, c'est, en vérité, une superstition bien bizarre que celle que nos pères ont longtemps professée pour ce qu'ils appelaient « la tragédie sans amour ». Il semble qu'ils fussent persuadés que, du moment qu'elle était « sans amour », une tragédie devait être plus belle qu'une autre; d'espèce plus rare et supérieure; et, vous le savez sans doute, cette opinion n'a pas été celle de Corneille seulement ou de Mme de Sévigné, mais, après Racine lui-même, et en dépit de *Tancrède* ou de *Zaïre*, ç'a été jusqu'à son dernier jour l'opinion ou le préjugé de Voltaire. Assurément, il se savait plus de gré à lui-même d'avoir écrit *Mérope*, que tant d'autres tragédies plus touchantes, mais dont l'amour faisait le ressort principal.

A quoi cela tient-il? Peut-être à une admiration mal placée des chefs-d'œuvre du théâtre grec. Car on aurait bien dû réfléchir en ce cas que, si l'amour ne joue en effet qu'un rôle tout à fait secondaire dans la tragédie d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euridipe, la cause en est qu'il ne tenait qu'une petite place dans le monde grec, dans les mœurs d'une société fondée d'une part sur l'esclavage, et de l'autre sur la sujétion de la femme et son isolement dans le gynécée.

Mais je croirais plutôt qu'à cet égard nos premiers tragiques, y compris Corneille lui-même, se sont trouvés dans une situation qui n'était pas sans quelques rapports avec celle des tragiques grecs. Au seizième siècle, et du temps de Corneille encore, du temps au moins de sa jeunesse, la *société* n'existait pas, puisque la femme n'en faisait point partie, et, si la littérature était exclusivement *virile*, c'est que les mœurs l'étaient aussi. Nous pouvons en effet le dire, et non sans quelque orgueil, le *monde* et la *société*, c'est nous, Français du dix-septième siècle, qui les avons créés; c'est quelques-unes de ces précieuses dont on s'est tant moqué, Mme de Rambouillet, Julie d'Angennes, Madeleine de Scudéry; ce sont les générations qu'elles ont formées qui ont relevé la femme de l'état d'infériorité où elle était demeurée jusqu'alors, qui l'ont mise avec l'homme, si je puis ainsi dire, sur le pied d'égalité sociale, et qui, d'une chose enfin en ont fait une personne, une personne libre, une personne morale, maîtresse de ses actes et d'elle-même, que l'on n'obtient que d'elle, et dont le droit de se refuser, comme il fait sa dignité, fait aussi le prix de l'amour. Racine a eu le bonheur d'être contemporain de cette révolution ou transformation des mœurs. Avec la rapidité d'intuition du génie, s'il n'en a pas compris comme nous, il a mieux fait, il en a senti l'importance. Et c'est pour avoir imité cette révolution dans son théâtre, qu'il y a lui-même opéré celle dont nous parlions tout à l'heure.

C'est ce qui nous explique, Messieurs, la diver-

sité, l'intérêt et la complexité des caractères de femmes dans la tragédie de Racine. Autrefois, quand ce genre d'ouvrages était à la mode, on a fait une *Galerie des femmes de Shakespeare*, on a fait une *Galerie des femmes de Gœthe*. Je suis étonné que l'on n'en ait pas fait une des femmes de Racine. A-t-on craint, par hasard, qu'elle ne fût pas assez nombreuse ou assez variée? Quelle erreur! Messieurs, ou plutôt quel sacrilège! Car, si l'on peut dire que Corneille fait généralement la même femme — et encore que cette femme est un homme, — de qui le dira-t-on moins, le peut-on moins dire que de Racine? On vante les jeunes filles de Shakespeare et sans doute elles sont adorables, mais comme elles sont insignifiantes, moralement insignifiantes, ces Desdémone et ces Juliette, qui s'entr'ouvrent inconsciemment à l'amour, comme une fleur au soleil; et moins fragiles, mais plus vivantes, mais plus femmes surtout, comme je leur trouve les Junie, les Atalide, les Aricie, les Iphigénie supérieures! Quelle peinture, quel portrait de l'ambition féminine connaissez-vous encore, même dans Shakespeare, qui soit plus complet, d'une vérité plus profonde et plus saisissante, que celui d'Agrippine ou celui d'Athalie? Dans quelle autre littérature, si vous en trouvez qu'on leur puisse comparer, trouverez-vous une plus pure, une plus noble, une plus touchante image de la piété conjugale et de la fidélité du souvenir que celle d'Andromaque? ou de plus émouvantes victimes d'amour que Bérénice et que Monime? ou une plus haute incarnation de l'amour ma-

ternel que Clytemnestre? Mais surtout, et enfin, quel peintre, quel poète a mieux représenté les fureurs de l'amour jaloux que le peintre immortel et unique d'Hermione, de Roxane et de Phèdre? Car, cherchez bien, Messieurs, cherchez bien et cherchez longtemps, nulle part, ni dans aucune littérature, vous ne verrez rien d'analogue ou de comparable à ces trois figures de femmes, et je ne sais s'il faut dire qu'elles sont le chef-d'œuvre de Racine, mais ce que je sais bien c'est qu'elles se ressemblent comme trois sœurs damnées, et que personne ne leur ressemble, et que s'il y en a d'autres que l'on puisse aimer mieux, elles sont le prodige de l'observation, de la science et de l'art de Racine. Depuis les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, voilà ce que le monde n'avait plus revu, rien d'aussi vivant et d'aussi poétique à la fois, rien d'aussi savant et d'aussi naturel, rien d'aussi réel et pourtant d'aussi noble!

C'est par là qu'il a agi et que son influence s'est exercée, sinon sur les contemporains, comme nous l'avons dit, mais au moins sur les générations qui l'ont immédiatement suivi. La femme et la passion sont entrées avec lui dans la littérature moderne, et elles n'y sont entrées qu'avec lui, car vous ne donnerez pas le nom de femmes, je suppose, à celles des conteurs italiens, de Bandello ni de Boccace, mais bien moins encore à celles de nos vieux conteurs gaulois, des auteurs de nos ignobles et honteux *Fabliaux*. Et pour Shakespeare, le seul qui pût disputer cette gloire à Racine, vous savez que

pendant tout le dix-septième siècle, sa réputation et son œuvre ayant subi, dans sa propre patrie, une longue, et d'ailleurs incompréhensible éclipse, son influence, nulle en Angleterre, a été nulle en Europe jusqu'au commencement du siècle même où nous sommes. Au contraire, et pendant le même temps, ou à peine un peu moins, entre Corneille et Voltaire, de 1680 à 1730 environ, Racine a été le plus grand nom, je ne dis pas de la littérature française, mais de la littérature européenne.

Il en est résulté que l'idéal dont son art nous proposait le modèle est devenu l'idéal même de deux siècles de littérature, et qu'à bien des égards, cet idéal est encore aujourd'hui le nôtre. C'est de Racine que procède en effet la tragédie de Voltaire, *Zaïre*, *Alzire*, *Tancrède*; c'est de lui que procède ce qu'il y a de plus neuf, de plus original et de plus poétique dans la comédie de Marivaux, le *Jeu de l'amour et du Hasard* ou *les Fausses confidences*; c'est de lui que procède le roman de Prévost, de lui *Manon Lescaut*, de lui les créateurs du roman moderne, Richardson avec *Clarisse Harlowe* et Rousseau avec sa *nouvelle Héloïse*. Et, de l'art dramatique, après avoir débordé sur le roman, son influence a pénétré la poésie lyrique elle-même pour la renouveler et transformer l'art de Jean-Baptiste Rousseau ou de l'abbé Delille en celui d'André Chénier ou de Lamartine. Et jusque de nos jours enfin, dans toutes ces fictions, poétiques ou romanesques, qui nous ont émus jusqu'aux larmes ou désolés jusqu'au désespoir, dans les écrits passionnés

d'Alfred de Musset ou dans les premiers romans de George Sand, c'est lui, c'est encore lui, c'est toujours Racine, que vous retrouvez. C'est lui le maître et c'est lui le guide.

J'aurais fini, si je ne tenais, avant de terminer, à placer la plupart des choses que je viens de vous dire sous l'invocation ou l'autorité d'un grand poète, dont le témoignage doit vous être d'autant plus précieux que ce poète est un Allemand. C'est Henri Heine que je veux dire, et c'est dans son livre de *l'Allemagne*, que, prenant à partie l'illustre Schlegel, à propos de sa sotte dissertation, sur *Phèdre*, il s'exprime de la manière suivante : « Je le répète, M. de Schlegel n'a « jamais pu comprendre que la poésie du passé, « celle du temps présent lui échappe. Tout ce qui « est vie moderne lui semble excessivement pro- « saïque, et il n'a pu concevoir la poésie de la « France, ce sol maternel de la société et de la « poésie modernes. Racine dut être aussi le pre- « mier poète que M. Schlegel ne put comprendre, « car ce grand poète se présente déjà comme le « héraut des temps modernes, près du grand roi « avec qui commencent les temps nouveaux. « Racine est le premier poète moderne, comme « Louis XIV fut le premier roi moderne. Dans « Corneille respire encore le moyen âge. En lui « et dans la Fronde râle la voix de la vieille « chevalerie, qui pousse son dernier soupir; « aussi le désigne-t-on quelquefois comme un « poète romantique. Mais, dans Racine, les sen- « timents et les poésies du moyen âge sont com- « plètement éteints; il ne réveille que des idées

« nouvelles; c'est l'organe d'une société neuve.
« On voit éclore dans son sein les premières
« violettes du printemps qui ouvre notre jeune
« âge; on y voit même les bourgeons des lauriers
« qui s'épanouiront plus tard si largement. Qui
« sait combien d'actions d'éclat jaillirent des
« vers tendres de Racine? Les héros français qui
« gisent enterrés aux Pyramides, à Marengo, à
« Austerlitz, à Iéna, à Moscou, avaient entendu
« les vers de Racine et leur empereur les avait
« écoutés de la bouche de Talma. Euripide est-il
« un plus grand poète que Racine? c'est ce que
« j'ignore; mais je sais que ce dernier fut une
« source vivante d'enthousiasme, qu'il a en-
« flammé le courage par le feu de l'amour et qu'il
« a enivré, ravi et ennobli tout un peuple.
« Qu'exigez-vous de plus d'un poète? »

J'ai tenu à vous lire cette belle page, que je désirerais, pour l'honneur de Henri Heine, comme pour celui de Racine, voir figurer en tête de toutes les éditions que nous avons du théâtre de Racine. Je n'ai fait que la commenter ou la développer, et je serais trop heureux si j'y avais réussi.

Que si maintenant, Messieurs, vous pensiez peut-être qu'à propos de Racine je vous ai beaucoup parlé de Corneille, c'est qu'autrement je n'aurais su vous faire sentir la nouveauté de l'art et de la tragédie de Racine. Mais si vous trouviez que j'ai fait les parts inégales, et sinon peut-être la part trop large à Racine, du moins la part trop étroite à Corneille, alors je vous prierais de vouloir bien faire attention que je ne vous ai donné

que la moitié de ma pensée sur Corneille, puisque je n'en ai parlé qu'autant qu'il s'oppose à Racine. Mais le jour où je vous parlerais de lui, je crois que je vous montrerais que, dans tout ce que j'en ai dit, il n'y a rien d'irrespectueux pour une grande mémoire; que pour reprendre l'expression de Henri Heine, il n'est pas moins glorieux à un grand poète d'être la dernière et suprême date du passé que d'être le précurseur des temps qui vont venir; et enfin — si vous me permettez cette observation personnelle — j'espère que je vous prouverais que si toutes les fois que je parle de Racine, j'ai l'air de le préférer, vous croiriez, à m'entendre parler de Corneille, que c'est lui que j'aime le mieux.

CONFÉRENCE

Faite par M. HENRI CHANTAVOINE,

PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE HENRI IV,

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON
LE 21 FÉVRIER 1889
AVANT LA REPRÉSENTATION DE LA COMÉDIE DE MOLIÈRE.

GEORGES DANDIN

MESDAMES, MESSIEURS,

L'affiche d'aujourd'hui réunit deux pièces très différentes, dont les personnages seraient un peu étonnés de se trouver ainsi côte à côte, *Horace*, de Corneille, et *Georges Dandin*, de Molière. Avec la bonne volonté la plus sérieuse et l'ingéniosité la plus délicate, il me serait vraiment difficile de chercher et d'établir entre ces deux pièces un rapprochement qui ne fût pas superficiel. Horace, le père, approuve le meurtre de sa fille parce qu'elle a « forligné »; M. de Sotenville, qui n'est pas un gentilhomme romain, mais un gentilhomme campagnard, ne souffrirait même pas qu'on battît la sienne. Horace, le jeune, est un héros. Vous lui entendrez dire tout à l'heure ces vers éclatants :

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance une illustre matière,
Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur,
Et, comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

La fortune de Georges Dandin est certainement « hors de l'ordre commun »; elle a cependant un caractère moins exceptionnel que la fortune du jeune Horace. Celui-ci est un triomphateur; Georges Dandin n'est qu'un martyr, un obscur, ridicule, et, si j'ose dire, biscornu. Bref, *Horace* est une tragédie sublime et *Georges Dandin* n'est qu'une farce. C'est de cette farce amusante, pittoresque, et, par endroits, profonde, que je voudrais vous dire quelques mots.

I

Rassurez-vous, Mesdames et Messieurs, et ne vous laissez pas d'abord trop effaroucher par ce mot de farce. Sans être le théâtre libre, le théâtre de Molière se permet à coup sûr certaines libertés, mais ce sont des « libertés » qu'on peut entendre. Je tairai les autres. Il y a beaucoup de choses à dire sur *Georges Dandin*; je ne les dirai pas toutes, par insuffisance et par précaution. Je sais que je parle ici entre le Sénat, qui nous écoute, quelquefois, et la grave Sorbonne : j'espère ne parler de *Georges Dandin* que littérairement, avec mesure et avec prudence.

Mais si je ne veux pas réduire *Georges Dandin*, pour vous égayer, à une pure bouffonnerie, relevée de mots piquants et crus, je ne veux pas davantage le dramatiser à l'excès et hors de propos. Ce serait, je crois, mal comprendre Molière et le mal interpréter. Depuis le dix-septième siècle le point de vue sur Molière a bien changé. Ses contemporains, vous le savez, dont quelques-uns seulement l'appelaient le *contemplateur*, voyaient surtout les côtés plaisants de ses pièces, même de ses pièces sérieuses, dont nous voyons plus volontiers aujourd'hui, à raison ou à tort, les côtés profonds et douloureux. Vous vous rappelez ces deux vers de Boileau, qui cependant admirait Molière de tout son cœur :

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

N'aurions-nous pas, maintenant, à l'heure où nous sommes, trop d'inclination à dire :

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je reconnais toujours l'auteur du *Misanthrope*.

Donc, ne soyons avec Molière ni trop prudes, ni trop graves. A quoi bon d'ailleurs la pruderie? L'innocence n'en a pas besoin, puisqu'elle ignore tout; l'expérience peut s'en passer, puisqu'elle sait tout, ou à peu près. Evitons d'autre part de pousser au noir et de prendre au tragique ce que Molière a pris simplement au sérieux. Restons, autant que possible, dans la vérité moyenne. A mon avis, il y a trois choses dans Georges Dandin :

1° Une farce renouvelée, enrichie et agrandie, mais qui a ses racines dans le moyen âge et l'ancien théâtre Français : je vous renvoie, pour en faire la preuve, aux livres des maîtres.

2° Une comédie de mœurs, très finement observée et très joyeusement présentée.

3° Une grande comédie, ou plutôt des aperçus et des esquisses de grande comédie, j'entends de celle qui touche aux plus sérieuses questions de la vie et aux plus graves problèmes de la société, le mariage, par exemple — et ce qui s'ensuit.

Tels sont les trois points que je vais successivement traiter devant vous.

II

Georges Dandin, considéré comme une farce, est bien dans la tradition gauloise et française. Molière est l'héritier de nos vieux conteurs et de nos vieux satiriques qui se sont si souvent égayés, quelquefois avec des plaisanteries un peu grossières, autour du mariage et de ses conséquences, heureuses ou non.

Le moyen âge chevaleresque, lyrique et galant a divinisé la femme, mais, en revanche, le moyen âge prosaïque, réaliste et grivois, l'a plus d'une fois maltraitée. Pour les chevaliers et les troubadours la femme est un être charmant, une créature divine ; on lui récite de véritables litanies ; c'est, elle aussi, comme la Vierge,

un vase d'élection, une étoile du matin, une tour d'ivoire, une rose mystique, que sais-je? C'est « la dame des pensées » qui encourage et qui récompense les vaillants, qui couronne les poètes, qui sourit aux anges. On suspend à son autel la guirlande des invocations amoureuses. Heureux son amant! Heureux son époux! C'est la fleur de beauté du *Roman de la rose!*

Je n'insiste pas.

Mais, après le roman de la rose, voici l'histoire des épines. Les vilains et les bourgeois, plus terre à terre ou plus véridiques, moins amoureux ou plus éprouvés que les troubadours et les châtelains, ont sur la femme des idées moins galantes et font sur le mariage des réflexions plus tristes. Déjà le continuateur de Guillaume de Lorris, Jean de Meung, est plus satirique et plus amer que son devancier. Dès lors, le mariage et le ménage vont servir de thème aux quolibets. Serait-ce que le nombre des maris malheureux a augmenté? Non certes, mais c'est l'éternelle différence entre l'idéal et le réel, entre la poésie et la prose, tout simplement.

Remettez-vous un instant dans l'esprit et devant les yeux deux ou trois de ces farces anciennes que vous connaissez, celle de la *Cornette* où le mari s'appelle Georges le Veau (un aïeul de Georges Dandin), celle du *Meunier ou de la Meunière*, celle du *Poulailler*, celle du *Cuvier*, surtout, la plus populaire et la plus réjouissante. Vous n'avez pas oublié ce personnage de Jaquinot, le mari bonasse et persécuté, auquel sa femme et sa belle-mère ont imposé un pro-

gramme si dur et dicté un « rollet » si impérieux. Jaquinot a beau se révolter au commencement (on commonce toujours par la révolte) : il cède enfin, de guerre lasse. Que vouliez-vous qu'il fît contre deux ?

Permettez-moi, pour plus de clarté, quelques citations.

LA MÈRE

Il vous faudra toujours lever
Premier pour faire la besogne.

LA FEMME

... De nuit, si l'enfant se réveille,
Ainsi que fait en plusieurs lieux,
Il vous faudra être soigneux
De vous lever pour le bercer,
Promener, porter, apprêter
Parmi la chambre, et fût minuit.

LA MÈRE

Après, Jaquinot, il vous faut
Boulanger, fournier et buer.

LA FEMME

Bluter, laver et essanger.

LA MÈRE

Aller, venir, courir, trotter,
Peine avoir comme Lucifer.

LA FEMME

Faire le pain, le four chauffer...

LA MÈRE

Mener la mouture au moulin

LA FEMME

Faire le lit au plus matin
Sous peine d'être bien battu...

Heureusement, vous vous en souvenez, le bon Jaquinot échappe à cette tyrannie cruelle. Un jour de lessive, sa femme tombe dans le cuvier. Elle prie, elle conjure son mari, son cher mari, de la sauver :

Aidez-moi à sortir dehors...

Angélique, tout à l'heure, priera de même Georges Dandin, son petit mari, de l'aider à rentrer dedans et de lui ouvrir la porte. La belle-mère de Jaquinot le supplie et l'adjure à son tour de ne pas laisser mourir sa femme.

Ceci n'est pas à mon rollet,

réplique Jaquinot, imperturbable et narquois. Il profite de l'occasion pour redevenir le maître, pour réviser la constitution de son ménage et pour faire signer à sa femme et à sa belle-mère une déclaration des droits de l'homme, qui, hélas! n'est peut-être pas définitive.

Encore le bon Jaquinot n'est-il qu'une victime ordinaire; c'est un mari débonnaire, soumis, exploité, un homme de peine, « une femme de ménage », mais rien de plus. Il y a des malheurs plus complets et des aventures plus déshonorantes.

Aussi voyez comme Panurge au seizième siècle, le fin et subtil Panurge, qui ne voudrait pour rien au monde être un Georges Dandin, hésite, tergiverse et prend conseil avant d'entrer en mariage. Là encore, recourons aux textes, et relisons — avec des ciseaux — le chapitre IX du livre III de *Pantagruel* : « Comment Panurge

se conseille à Pantagruel pour savoir s'il se doit marier. »

... « Mais, dit Panurge, si ma femme me fai-
« sait *souffrir*, comme vous savez qu'il en est
« grande année, ce serait assez pour me faire
« trespasser hors les gonds de patience... —
« Point donc ne vous mariez, répondit Panta-
« gruel. — Voire mais, puisque de femme ne me
« peux passer non plus qu'un aveugle de bâton,
« n'est-ce pas le mieux que je m'associe quelque
« honnête et brave femme? — Mariez-vous donc,
« de par Dieu, répondit Pantagruel. — Mais si,
« dit Panurge, Dieu le voulait et advint que
« j'épousasse quelque femme de bien qui me
« battit, j'enragerais tout vif, car l'on m'a dit que
« ces tant femmes de bien ont communément
« mauvaise tête, aussi ont-elles bon vinaigre en
« leur ménage... — Point donc ne vous mariez,
« répondit Pantagruel... »

Au dix-septième siècle, les moralistes, continuateurs assagis et convenables de leurs devanciers — de Jean de Meung à Rabelais — pèsent également le pour et le contre du mariage. Les moralistes de la chaire recommandent le célibat, naturellement; Pascal le pratique, La Rochefoucauld, qui, d'ailleurs se maria et qui eut beaucoup d'enfants, écrit dans ses *Maximes* : « Il y a de bons mariages, il n'y en a pas de délicieux. » La Fontaine, si peu marié, met au début de sa fable charmante du *Mal marié* les vers suivants :

Que le bon soit toujours camarade du beau.
Dès demain, je chercherai femme;

Mais comme le divorce entre eux n'est pas nouveau
Et que peu de beaux corps hôtes d'une belle âme
Assemblent l'un et l'autre point,
Ne trouvez pas mauvais que je ne cherche point.
J'ai vu beaucoup d'hymens, aucun d'eux ne me tentent :
Cependant des humains presque les quatre parts
S'exposent hardiment au plus grand des hasards;
Les quatre parts aussi des humains se repentent...

La Bruyère reste garçon, vieux garçon. Le célibat est une opinion, comme le silence; en face du mariage, c'est la neutralité méfiante... ou intéressée.

Vous voyez, Mesdames et Messieurs, que *Georges Dandin*, à le prendre comme une farce et une plaisanterie, a derrière lui tout un passé de contes ou de réflexions, tantôt plaisants et tantôt amers sur le même sujet. Molière, reprenant cet ancien sujet du *Mari confondu* (c'est le sous-titre de sa pièce), l'a traité dans une manière joyeuse, plutôt faite pour éveiller notre bonne humeur que pour nous pousser aux idées noires.

Rien de plus facile à résumer et à expliquer que la farce classique de *Georges Dandin* ou du *Mari confondu*. C'est le contraire du *Maître de Forges*, tout bonnement. La pièce est en trois actes, comme vous savez. *Georges Dandin* est un paysan riche, balourd et jaloux, qui commence à se repentir d'avoir épousé Mlle de Sotenville, une jeune fille pauvre, mais noble, dont la froideur — à son égard — et la coquetterie envers d'autres lui donnent des inquiétudes... légitimes. Au Ier acte, il a la preuve que sa femme ne

l'aime pas; au IIe acte, la certitude qu'elle en aime un autre; au IIIe acte, la démonstration évidente de son infortune. Vous sentez assez vivement la progression; vous suivez assez clairement les trois grandes étapes de cette infortune conjugale pour que je n'aie pas besoin d'y appuyer.

Voyons cependant en quoi les développements de la comédie de Molière ont emprunté quelque chose à l'intrigue, plus naïve et plus grossière, bien entendu, des farces anciennes : c'est la différence de l'esquisse au dessin et de l'ébauche au tableau. Voyons aussi en quoi les personnages du *Mari confondu*, Georges Dandin, la servante Claudine, le paysan Lubin, puis Angélique et ses glorieux parents, M. et Mme de Sotenville, Clitandre même, doivent quelques-uns de leurs traits, retouchés et modifiés par Molière, à l'ancien théâtre.

Georges Dandin, c'est encore le Barbouillé; c'est, comment dirai-je? le type symbolique du mari malheureux dont notre réserve, excessive ou distinguée, nous empêche aujourd'hui de prononcer le nom dissyllabique, mais que nos pères, plus francs ou moins pudibonds, ne craignaient pas de nommer; c'est le personnage légendaire et traditionnel, qu'on se montrait au doigt dans les villages et même dans les villes de la vieille France, auquel les petits enfants « faisaient les cornes » innocemment, et que les charivaris rustiques du dix-neuvième siècle réveillent quelquefois par des aubades que les lois répriment, mais que les mœurs tolèrent presque partout. Molière

n'a fait que retrouver et rajeunir, pour se moquer de lui, un vieux fond d'éternelles plaisanteries. Il n'a qu'à paraître sur la scène; on le reconnaît tout de suite, rien qu'à sa coiffure. Georges Dandin, c'est Georges le Veau de la farce primitive, avec quelques embellissements.

Claudine et Lubin, la servante d'Angélique, le paysan demi-niais et demi-finaud employé par Clitandre pour porter ses billets doux, c'est la chambrière intrigante et le valet, peu dégrossi, de la farce ancienne. Si vous voulez voir, Mesdames et Messieurs — et je ne le dis qu'en passant, car cette étude nous mènerait trop loin — comment les types se conservent à la fois et se modifient à travers les âges, et comment le génie créateur, qui prend son bien où il le trouve, emprunte toujours quelque chose à ses devanciers et le lègue à ses successeurs qui le transformeront à leur tour, représentez-vous par la pensée la chambrière de nos vieux satiriques, la Claudine de Georges Dandin et la Suzanne de Beaumarchais; représentez-vous de même, le valet ou le Badin des anciennes farces, Lubin qui leur ressemble, Scapin qui les dépasse, et, plus tard, Figaro qui les éclipse, vous aurez ainsi les dégradations et les modifications successives d'un personnage unique sous les aspects divers que les auteurs et les siècles différents viennent lui donner.

Cette Claudine, dont je vous parlais, Molière l'appelle énergiquement une « dessalée ». Angélique, la femme de Georges Dandin, n'est pas encore une « dessalée », mais elle se dessale, tout

doucement. Elle aussi, cette petite femme doucette, coquette et futée, vous retrouverez les traits principaux de son joli et malicieux visage dans les farces ou les moralités et les soties d'autrefois.

Pareillement, M. et Mme de Sotenville, c'est le beau-père et la belle-mère, accommodés au goût de la farce pure, personnages grotesques et déplaisants, le second surtout, qui sont traditionnels et obligatoires dans les ménages divisés, Clitandre lui-même, que Molière a poli, s'appellera dans la farce ancienne, celle de la *Meunière*, par exemple, M. de la Hannetonnière ou M. de la Papillonnière; c'est l'éternel amoureux, étourdi et compromettant, qui bourdonne et papillonne, cherchant fortune, autour des maisons où le mari et la femme ne s'entendent pas.

L'intrigue et les développements de *Georges Dandin* ne me font pas moins souvenir des habitudes et des procédés de la farce ancienne que les personnages. Molière songeait surtout à faire rire, croyez-le bien, et particulièrement dans ses pièces bouffonnes, comme il est assez naturel. Il ne s'est pas mis en grands frais d'imagination pour varier les incidents, un peu puérils, et les jeux de scène, un peu grossiers, mais divertissants, de notre vieux théâtre. Une femme qui feint de battre l'homme dont elle a reçu la déclaration — et la visite, et qui s'arrange pour faire tomber les coups de bâton sur le dos de son mari; une escapade nocturne qui tourne d'abord à la confusion de l'épouse infidèle, puis à celle

de l'époux joué — voilà les moyens bien simples dont avaient disposé de tout temps la farce française ou la farce italienne et que Molière, content et sûr de l'effet produit, ne s'est donné ni le temps ni la peine de beaucoup changer.

III

Seulement de cette *farce* qui aurait pu, en d'autres mains, n'être qu'une copie ou un *pastiche*, il a fait, il a su faire, par son génie, par ce don de l'observation profonde et de la création vivante qui était en lui, il a su faire, dis-je, une véritable comédie de mœurs sur laquelle je voudrais appeler et retenir un peu votre attention.

Nous voici, cette fois, en 1668, en plein siècle de Louis XIV; Georges Dandin ce n'est plus seulement le *mari confondu*, « farce très plaisante à trois personnages, assavoir le mari, la femme et l'amoureux, » comme eût dit, autrefois, l'annonce; ce sont des scènes de la vie de province, conjugale, sociale, intime; c'est le voisinage de la ferme et du château; c'est l'histoire des rapports du paysan riche et du gentilhomme ruiné; c'est un fragment de la grande histoire des races, des classes et des fortunes de notre pays. Eh quoi! tout cela, direz-vous? Oui, vraiment, mais ramassé et peint en quelques traits par Molière.

Il faudrait ici, Mesdames et Messieurs, citer presque continuellement ou du moins suivre le

texte page à page et le commenter. La représentation qui suivra cette conférence sera pour vous le plus vivant et le plus expressif des commentaires : peut-être — ce qui est tout mon objet — la goûterez-vous mieux avec quelques explications.

La scène est devant la maison de Georges Dandin, quelque part, en province, probablement en Lorraine, puisque M. de Sotenville, le beau-père de la victime, « a eu l'honneur, dans sa jeunesse, de se signaler des premiers à l'arrière-ban de Nancy ». Sotenville est sans doute un village qui a prêté ou pris son nom aux seigneurs du lieu, mais peu importe. La maison du pauvre Georges Dandin, une des causes de son malheur puisqu'elle est une des preuves de sa richesse, a l'apparence d'une maison aisée, où un homme et une femme bien assortis pourraient vivre heureux. Hélas! Georges Dandin se promène devant la façade et philosophe tristement! « Ah! qu'une femme demoiselle est une « étrange affaire! et que mon mariage est une « leçon bien parlante à tous les paysans qui « veulent s'élever au-dessus de leur condition « et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un « gentilhomme!... J'aurais bien mieux fait, tout « riche que je suis, de m'allier en bonne et fran- « che paysannerie que de prendre une femme « qui se tient au-dessus de moi, s'offense de « porter mon nom et pense qu'avec tout mon « bien je n'ai pas assez acheté la qualité de son « mari. »

Telles sont les premières doléances de Dandin

le riche, malheureux en ménage, avec tout son bien. Molière n'a pas besoin de nous dire plus au long comment les choses se sont passées, nous le devinons. Les temps sont venus où les paysans riches qui sont trop orgueilleux ou trop imprudents pour « s'allier en bonne et franche paysannerie, » commencent à vouloir — et à pouvoir épouser des demoiselles pauvres; où, d'autre part, les gentilshommes ruinés, qui ont plus de titres que de revenus, se mettent à tirer parti de leurs quartiers de noblesse et à donner leurs filles aux paysans riches, quand ils les demandent. Ce n'est pas tout que de remonter aux Croisades; il faut encore avoir de quoi soutenir son nom, et, depuis la guerre sainte, toutes les guerres, tous les équipements, tous les équipages, ont creusé bien des trous qu'il est urgent de reboucher dans la fortune des gentilshommes. Un humoriste, trop oublié aujourd'hui, Eugène Chavette, a donné de ces fameuses Croisades une définition bien irrévérencieuse, bien amusante aussi, que je ne puis me tenir de rappeler — on voudra bien me pardonner cette parenthèse qui eût scandalisé M. de Sotenville. — « Les Croisades, dit-il, étaient « les eaux » de « ce temps-là. Quand un baron s'ennuyait dans « sa baronnie, il prenait la croix et racontait à « sa femme qu'il allait délivrer le saint-sépulcre; « il se divertissait quelque temps outre-mer ou « ailleurs, puis revenait chez lui, quand il reve- « nait, après la fête, appauvri et assagi. » C'est là, je me hâte de le dire, une explication trop fantaisiste des Croisades. Ce qu'il y a de cer-

tain, c'est que, si elles furent pour la noblesse un élan de foi et une occasion de gloire, elles furent aussi une cause d'appauvrissement. La gueuserie des Sotenville date de là. Un des aïeux du beau-père de Georges Dandin, un de ses ancêtres à lui-même — par alliance, Bertrand de Sotenville, « fut si considéré en son « temps que d'avoir permission de vendre tout « son bien pour faire le voyage d'outre-mer ». Depuis, les Sotenville n'ont pas dû devenir de grands propriétaires, puisque, au moment du mariage de leur fille avec Georges Dandin, « leurs affaires étaient fort délabrées ».

On voit d'ici cette gentilhommière un peu branlante des Sotenville, ce petit château, historique peut-être mais lézardé, en face de la maison bourgeoise, solide, carrée, pleine de bons meubles et de beaux écus, du paysan riche. Les terres du baron de Sotenville sont grévées, sinon incultes; il a bien encore un petit train, un reste de meute; il peut donner à ses amis « le divertissement de courre un lièvre », mais on ne vit pas, en ce monde, que de civets; il a des dettes car il est pauvre, et des besoins car il est noble.

Georges Dandin a sa maison et il a ses champs; il ne lui manque qu'une femme. Ses aïeux, les Dandins, ont travaillé pour lui, il a de l'argent, mais il a aussi des prétentions. Peut-être a-t-il rêvé de s'appeler M. de la Dandinière, comme Arnolphe a voulu s'appeler M. de la Souche? Peut-être aussi, en se mariant au-dessus de sa condition a-t-il fait preuve d'une certaine aristocratie, un peu sotte, et qui n'a point passé

dans ses manières? J'imagine que, dans un jour de rêverie ou d'ambition, il aura vu Angélique se rendre à la messe ou à la promenade, et que cette fille de race, fine, blanche, élancée, bien supérieure aux paysannes rougeaudes et communes qui sont ses pareilles, aura fait sur lui une impression profonde. Le sens de la distinction et de la grâce lui a été brusquement révélé; il a songé encore, ce parvenu, qu'il pourrait être aimé pour son argent. Il demande la main d'Angélique, on la lui donne : il n'oublie qu'une chose, mais importante, c'est de demander Angélique à elle-même, et elle le lui rappellera cruellement, le moment venu.

Si Georges Dandin est pour nous le type dessiné par Molière, du paysan riche à la date de 1668, Angélique est la demoiselle pauvre, de la même époque, mariée, contre son goût, à un vilain. Évidemment, elle n'est pas allée à Georges Dandin par inclination, mais par raisonnement; elle s'est laissée toucher par les arguments de sa mère qui profitera de son aisance; elle s'est sacrifiée pour les siens, comme Iphigénie; elle a préféré, en fin de compte, le mari qui s'offrait au couvent ou au célibat. Tous les traits de cette figure et de ce caractère d'Angélique ont été dessinés et groupés par Molière avec un art merveilleux et charmant. Comme elle est fine, spirituelle, gracieusement perverse! Comme elle est vraiment d'une pâte plus délicate et d'aspect plus agréable que Georges Dandin! Vous allez bientôt la voir et l'entendre. Sans être indulgent à ses fredaines et sans pardonner surtout à ses

« escampativos », il vous sera difficile de ne pas prendre un peu parti pour elle contre son lourdaud de mari. Ne vous récriez pas trop haut : « C'est une rouée, une coquine! » Molière qui a vu le monde, tout le monde, qui est philosophe, c'est-à-dire porté à l'indulgence, ne semble-t-il pas excuser un peu Angélique, comme il a déjà excusé, sinon amnistié Célimène? « Sa grâce est la plus forte. » Pauvre Angélique! Elle s'est vendue, ou on l'a vendue; puis la vente faite et le prix touché, elle se prétend quitte, elle se rend libre et elle veut user de sa liberté. Elle est d'ailleurs mal conseillée par sa chambrière Claudine, mal protégée par sa mère qui ne voit rien, mal gardée par son mari, bien qu'il s'attende à tout. Combien de gentilhommières provinciales devaient avoir alors leur Angélique! A cette date de 1668, il n'y a pas très longtemps que Mme de Maintenon (Mlle d'Aubigné, avant de devenir Mme Scarron) gardait les dindons d'une tante avare qui la nourrissait mal, par charité. Supposez qu'elle eût rencontré et accepté un paysan riche. Elle ne l'aurait probablement pas rendu malheureux; Scarron ne le fut pas, malgré ses infirmités. Mais, contre une Françoise d'Aubigné, assez vertueuse pour se résigner, ou assez ambitieuse pour attendre et assez adroite pour trouver mieux, que de romans d'une jeune fille pauvre, et demoiselle, cachait la province que Molière a longtemps parcourue — et qu'il connait bien!

Il y a vu, n'en doutez pas, et il a peint avec une verve et un relief tout particuliers, les

parents d'Angélique, M. et Mme de Sotenville, ces deux vieux tourtereaux qui font un assez bon ménage (ne se disent-ils pas à chaque instant *mamour* et *mon fils*), ces deux grotesques, à costume de l'ancien temps et à idées de l'autre monde qu'il est impossible de regarder sans rire et d'écouter sans moquerie. Molière s'est moqué d'eux très franchement, devant la cour. Ce n'est pas là, notez-le, une des moindres hardiesses ou une des moindres espièglerie de Molière, que de se divertir, même à Versailles, aux dépens des hobereaux de province, comme aux dépens des « petits marquis. »

Le baron de Sotenville, homme d'épée, homme de qualité, est bien amusant. C'est, avec M. de Pourceaugnac, plus connu et plus populaire que lui, une des caricatures les plus drôles que le pinceau de Molière ait colorées. Rien qu'à sa manière d'entrer en scène, d'ôter et de remettre son chapeau, de brandir sa canne, rien qu'au ton de voix différent dont il parle à Georges Dandin, son gendre, un paysan, et à Clitandre, qui n'est pas tout à fait son gendre, mais qui est un gentilhomme, son égal, vous reconnaissez le hobereau. Personne ne dit « Corbleu! » comme lui, avec un roulement de l'*r* plus sonore et plus majestueux; personne, non plus, ne tousse plus à propos, quand le pauvre Georges Dandin, indélicat, mais poussé à bout, rappelle les services rendus par son argent qu'on a l'air de mépriser à la maison illustre mais ruinée des Sotenville. « Ne comptez-vous pour rien, mon gendre, l'honneur d'être allié à la maison de

Sotenville? » Et quand Georges Dandin, toujours indiscret, insinue qu'il a payé cet avantage assez cher, que peut-être, sa femme aidant, il va le payer plus cher encore. « Corbleu! dans la maison de Sotenville on n'a jamais vu de coquette, et la bravoure n'y est pas plus héréditaire aux mâles que la chasteté aux femelles. » Il le dit et il le croit; il traite Georges Dandin avec mépris, Clitandre avec égards, Angélique, sa fille et son sang, avec complaisance, sans être absolument ni un malhonnête homme ni un sot, tant Molière l'a vu et nous l'a fait voir entêté de ses prétentions et aveuglé par sa gentilhommerie!

Mme de Sotenville n'est pas seulement la femme de son mari, elle est une demoiselle de la Prudoterie; en d'autres termes elle est à la fois prude et sotte, prude de sa naissance et sotte par état. « Les femmes, dit La Bruyère, sont extrêmes en tout; elles sont meilleures ou pires que les hommes. » Mme de Sotenville, née de la Prudoterie, est pire que son époux : pire pour son gendre d'abord qu'elle dédaigne et humilie à cœur joie; pire en matière d'orgueil et de préjugés, car elle trouve que M. de Sotenville « a des indulgences qui n'appartiennent qu'à lui et ne sait pas se faire rendre par les gens ce qui lui est dû ». Ecoutez-la bien, je vous prie, quand elle donne aigrement à Georges Dandin qui ne connaît pas suffisamment, à son gré, les belles manières et la hiérarchie sociale, une leçon de politesse et de convenances. « Ne vous déferez-vous jamais avec moi de la familiarité de ce mot de belle-mère et ne sauriez-vous vous accou-

tumer à me dire Madame? » Elle s'est abaissée, elle s'est résignée, par intérêt, à devenir la belle-mère d'un paysan, mais elle entend, malgré cela, garder ses distances. Elle ne souffre même pas qu'il appelle Angélique, son Angélique à elle, « ma femme ». « Il ne lui est pas permis de l'appeler ainsi, » puisqu'il n'a pas épousé « une de ses pareilles ». Vous voyez, Mesdames et Messieurs, comme Molière, homme de la bourgeoisie et du peuple, se moque, en passant, des préjugés et des procédés nobiliaires; comme Molière, homme de la nature, tourne en ridicule l'étiquette et tout ce protocole social, si fort en usage de son temps. N'avais-je pas raison de vous dire qu'il y a dans *Georges Dandin* une peinture très vivante, et parfois une satire très expressive, des ridicules du dix-septième siècle; que cette farce bouffonne est une comédie de mœurs, pittoresque et profonde par certains côtés? J'ai essayé de vous le montrer en courant : la représentation, plus animée et plus probante, vous en convaincra.

IV

Il y a plus. Cette farce plaisante, cette comédie de mœurs touchent à la grande, à l'éternelle comédie, par plus d'un endroit, en abordant, en effleurant, si vous voulez, des questions toujours pendantes et des solutions toujours discutées. Molière, héritier et successeur de nos vieux auteurs de farces, peintre de son temps, est,

jusqu'à un certain point un précurseur du nôtre. Qu'y a-t-il au fond de son *Georges Dandin?* Le gros, le grave et tragique problème de la mésalliance. Ce thème de la mésalliance a été souvent pris et repris — sans être usé — par les auteurs de notre dix-neuvième siècle. Revoyez rapidement, en esprit, la littérature contemporaine. Partout, dans le roman ou au théâtre, la mésalliance joue un rôle important dans la comédie humaine et quelquefois meurtrier dans les batailles de la vie. Arrêtons-nous un peu sur ce sujet.

Il y a plusieurs sortes, plusieurs classes de mésalliances. On pourrait, je pense, les ramener à trois principales qui en contiennent, ou à peu près, toutes les espèces. Le mariage n'est pas simplement l'échange de deux sympathies ou de deux indifférences, et l'accord ou la lutte de deux notaires : il est, ou il devrait être, avant tout, l'union de deux âmes associées pour une même existence. Cette association parfaite, et, par conséquent, durable, se présente, paraît-il, assez rarement et les mésalliances, par suite les malentendus, abondent.

Il y a d'abord la mésalliance des âges. Un vieux mari épouse une jeune femme, ou inversement. Ce sont là deux cas très graves, le premier surtout. Vous comprenez quels repentirs se ménagent et quelles catastrophes s'apprêtent les époux aussi peu ou aussi mal assortis. Quels romans douloureux, quels drames funèbres on a fait et on fera sur ce thème cruel de la différence excessive des âges réciproques?

Il y a la mésalliance des tempéraments. Celle-là est très difficile à prévoir et très délicate à étudier. Je ne sais comment vous en parler sans choquer ici des oreilles trop jeunes pour tout entendre. Imaginez (je prends exprès des titres de romans) la *femme de feu* mariée à *l'homme de neige*. Il est certain que cette différence de température produira dans le ménage des tiraillements, des incompatibilités.

Il y a enfin la mésalliance des races. Supposez que ni les manières, ni la culture, ni l'éducation, ni la foi, ne soient pas, sinon semblables, au moins analogues entre les époux. De là des frémissements et des heurts sans nombre, des brouilles, des querelles, des révoltes et des compromis quelquefois plus douloureux que les dissentiments, entre des associés, tantôt tristes et tantôt honteux de leur chaîne et qui fournissent aux romanciers et aux dramaturges une riche et lamentable matière. Le théâtre des maîtres, MM. Augier, Dumas et Sardou (sans parler des autres) les titres des romanciers, maîtres ou non, de George Sand à M. Georges Ohnet (de *Jacques* et d'*Indiana*, en passant par *Madame Bovary*, au *Docteur Rameau*), toute notre littérature, je le répète, s'est occupée et inquiétée de l'éternelle et redoutable question de la mésalliance. Emma Bovary, par exemple, plus fine, plus distinguée que le pauvre médecin de campagne qui l'a épousée et qu'elle trompe, dès qu'elle le juge, n'est-ce pas, dans un autre milieu, l'Angélique de *Georges Dandin?* L'inégalité des fortunes inspirera, de même, M. Octave Feuillet dans le

Roman d'un jeune homme pauvre et M. Em. Augier dans *les Lionnes pauvres*. Je me contente de ces quelques indications et j'abrège une liste qu'il serait facile d'allonger.

Qu'il y ait déjà toute cette littérature moderne, romanesque ou dramatique, dans *Georges Dandin*, évidemment non, mais *Georges Dandin*, quand on regarde un peu au delà, ne nous apparait-il pas comme le début d'un long martyrologe, le premier nom d'une litanie affligeante, qui n'est pas close encore, malheureusement.

Le malheur en ménage, cette infortune domestique que la loi nomme, brièvement et durement, l'adultère, n'est que la mésalliance à l'état aigu, la fin d'une crise, et, souvent, le signal d'un drame.

A toute crise, il faut nécessairement une solution. Deux solutions extrêmes s'offrent à nous, deux écoles rivales et contradictoires sont en présence : l'école de la répression et celle de la soumission; l'école de la punition brutale, coups de bâton ou coups de pistolet, et l'école de l'indulgence, le pardon simple, qui excuse, et le pardon évangélique, ou en termes plus courts l'école du revolver et l'école du bénitier.

Molière a pressenti et indiqué ces deux solutions. *Georges Dandin* est ou serait volontiers partisan de la première, Angélique tient plutôt pour la seconde. Georges Dandin battrait sa femme avec plaisir, si elle n'était pas demoiselle et s'il n'avait pas peur en la traitant mal ainsi, de se créer des embarras nouveaux. Au temps de Molière, le bâton suffit. Le bâton n'est-il pas le

sceptre des rois primitifs? C'est le « tuteur » naturel qui redresse les femmes dévoyées, l'instrument de règne, qui venge, console et relève les maris humiliés. Aujourd'hui, le bâton ne nous suffit pas; nous sommes devenus à la fois plus civilisés et plus féroces; l'assassinat politique a heureusement disparu de nos mœurs, mais l'assassinat conjugal est entré peu à peu dans nos habitudes. Nous dévalisons les armuriers et nous dépouillons les panoplies. Rappelez-vous le couteau de Pierre Clémenceau, le coup de pistolet de *Diane de Lys* et de *la princesse Georges*, le coup de fusil de *la Femme de Claude*. Nous avons dramatisé la revanche du mari, nous avons poussé jusqu'à ses dernières limites la théorie des punitions corporelles; nous avons abusé peut-être du droit de punir. Molière ne nous dirait-il pas : qu'est-ce que cela prouve? et même : à quoi cela peut-il vous mener? car enfin le bâton est un traitement et un régime, une vengeance et une cure : l'assassinat plus expéditif mais irréparable, ne guérit rien et n'arrange rien; il donne ou il doit donner des remords à l'époux assassin qui n'avait jusque-là que des tristesses, il ne suffit pas toujours à mon sens, de crier : tue-la, il faudrait pouvoir dire ensuite : oublie que tu as tué.

Le pardon qu'Angélique demande à son mari (pour en venir maintenant à l'indulgence) est le pardon qu'on demandait et qu'on accordait de son temps, le pardon d'amitié, celui qui efface les torts, qui passe l'éponge sur les fautes commises, mais sans baptiser les souillures d'une

cau lustrale et sans élever la clémence à la hauteur d'une religion. Ce n'est pas le pardon évangélique du théâtre contemporain. Il ne viendrait jamais à l'idée de Georges Dandin de relever sa femme agenouillée en lui disant, avec la gravité d'un juge tempérée par l'onction d'un prêtre : « Relève-toi, créature de Dieu! » Angélique ne s'attendrait pas davantage à une générosité si chrétienne. Ecoutez comme elle s'adresse à son mari : « Je vous donne ma parole que vous m'allez voir désormais la meilleure femme du monde, et que je vous témoignerai tant d'amitié, tant d'amitié que vous en serez satisfait. » Oserai-je ajouter que cette solution, d'ailleurs très belle et très haute, un peu mystique pourtant, du pardon chrétien, est peut-être une solution dangereuse et ne doit être, pour ne pas devenir ridicule, que tout à fait exceptionnelle? N'en faut-il pas alors une autre plus commune et d'une application plus vulgaire et plus aisée?

Cette troisième école de constance, sinon de vertu à l'usage des maris atteints de... mésalliance, la plus simple, la plus naturelle, la moins mélodramatique et la moins sublime, Molière l'a montrée et l'a recommandée dans *Georges Dandin :* c'est l'école de la résignation. Oui! Georges Dandin est un résigné! il a la notion et le sentiment de ses malheurs; mais il a aussi le sentiment de sa responsabilité. Les responsabilités sont trop souvent oubliées aujourd'hui par le drame et par le roman; les fatalités nous semblent plus poétiques et plus commodes. Georges Dandin se sait responsable, en partie, de son

accident et il ne craint pas de l'avouer; nous reconnaissons là le bon sens et la saine raison de Molière : « Georges Dandin, Georges Dandin vous avez fait une sottise, la plus grande du monde. » Et encore à la fin du premier acte : « Ah! que je... Vous l'avez voulu Georges Dandin, vous l'avez voulu; cela vous sied fort bien et vous voilà ajusté comme il faut; vous avez justement ce que vous méritez. » Georges Dandin a cherché son mal et il l'a trouvé où il le cherchait. Il a eu la fatuité, l'ambition, la sottise de prétendre se marier en dehors et au-dessus de sa condition; il s'est mésallié à sa manière : il a épousé une demoiselle. Puis Clitandre, un vicomte, est devenu amoureux de sa femme. Ç'a été la revanche de l'aristocratie. Clitandre, ce galant, est une sorte de justicier. Clitandre et Angélique trompant ensemble Georges Dandin, ce sont deux personnages de même race qui se retrouvent, se reconnaissent et se plaisent, à la barbe et par-dessus la tête du mari paysan, pour punir — et pour réparer — une mésalliance.

Georges Dandin voyant son mal sans remède parle d'aller se noyer : il n'en fera rien. Il a beau dire : « le meilleur parti qu'on puisse prendre c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première. » Nous savons par la relation des fêtes de Versailles d'André Félibien que la pièce de Molière, qui faisait partie d'un divertissement pastoral, avait un dénouement moins lugubre. « Dans le dernier acte, écrit Félibien, l'on voit le paysan dans le comble de la douleur, par les mauvais traitements de sa femme. Enfin, un de

ses amis lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes et l'emmène pour joindre sa troupe... » Georges Dandin ne noiera sa peine qu'au cabaret, tandis que des bergers et des bergères chanteront autour de lui la victoire de l'amour. Ainsi va le monde et c'est même pour cela qu'il continue d'aller bien ou mal, depuis qu'il existe.

V

J'ai essayé, Mesdames et Messieurs, de vous faire entrevoir dans le *Georges Dandin* du grand Molière la bouffonnerie d'une farce divertissante, renouvelée de notre ancien théâtre, le côté anecdotique et pittoresque d'une comédie de mœurs et enfin, en troisième lieu, certains aspects plus sérieux d'une œuvre à la fois plaisante et grave, qui me parait toucher ou confiner, par endroits du moins, à la haute comédie, à la comédie dramatique de notre temps. C'est parce que Molière a toujours ces trois qualités, c'est parce qu'il est tout ensemble un grand amuseur, un grand peintre et un grand moraliste, parce que sa verve, son observation et sa philosophie tirent d'un sujet tout ce qu'il contient et puisent dans la nature, dans la changeante et invariable nature humaine, tout ce qu'elle renferme ; c'est, dis-je, pour toutes ces raisons que *Georges Dandin* vous fera rire, et, quand vous aurez ri, vous fera penser.

CONFÉRENCE

Faite par M. EUGÈNE LINTILHAC,

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON,
LE 14 MARS 1889,
AVANT LA REPRÉSENTATION DE LA TRAGÉDIE DE CORNEILLE :

LE CID

MESDAMES, MESSIEURS,

On m'a prié, à la dernière heure, d'avancer mon tour de parole, en me substituant à M. Parigot, à qui une indisposition subite enlève le sien. Les sentiments de sympathie et de reconnaissance que je professe personnellement pour l'organisateur de ces conférences et pour le public qui les suit, me commandaient d'accepter ce périlleux office. Vous y perdez un début, vous y gagnez une improvisation : je crains bien qu'il n'y ait pas compensation. Aussi solliciterai-je votre indulgence, en vous priant de considérer que moi aussi, comme mon sublime auteur, j'ai été prisonnier de la règle des vingt-quatre heures.

MESDAMES, MESSIEURS,

Je me suis aperçu trop tard que le *Dépit amoureux* devait accompagner aujourd'hui le *Cid*,

Quel joli sujet! et neuf ici, que ce lieu commun du cœur et de tous les théâtres, dont Baron trouvait déjà la formule dans le vieux Térence :

Les piques des amants renouvellent l'amour!

que Molière a hérité des Italiens, traité au moins deux fois et transmis à Marivaux, qui en vivra! J'ai beau jeu en vous donnant à entendre que je vous eusse dit là-dessus de bien belles choses à loisir, car je n'en dirai rien. A tout seigneur, tout honneur : je vais vous parler de la tragi-comédie du *Cid*.

Il est convenu que je dois seulement vous préparer à bien entendre la pièce; que, si je réussis à créer dans cette salle, chez tous les spectateurs, une disposition préalable à être agis par Corneille, ou, comme on dit de ce côté-ci de la rampe, si je vous mets au point voulu pour que tous les effets *portent* pleinement, j'aurai rempli mon office de conférencier. Mais je ne suis tenu qu'à cela et je reste maître de choisir mes voies et moyens, quitte à vous les faire accepter. Vous allez voir que toutes ces précautions oratoires sont ici fort nécessaires.

En effet, sur la valeur absolue du *Cid*, tout a été dit, et ici même, et par M. Jules Lemaître : je vais donc vous entretenir de sa valeur relative. M. Jules Lemaître vous a ravis avec lui dans cette région, entre ciel et terre, où se meuvent les fougueux et charmants héros du *Cid*, les plus humains parmi tant d'êtres de raison que Corneille a tirés plus souvent de sa tête que de son cœur : je me placerai humblement sur le terrain

solide de l'histoire littéraire. J'examinerai en quoi le *Cid* fut une si grande nouveauté, à tous égards, ce qui m'amènera à conclure, par quelques réflexions, sur l'accueil qu'il reçut.

La question principale que je veux traiter a été posée par Voltaire avec une netteté qui vaut presque une solution, quand il a écrit, à propos du *Cid :* « L'art était inconnu à tout le monde... l'art qui consiste principalement dans les combats du cœur. »

L'art était inconnu à tout le monde : Est-ce bien sûr? En France, c'est évident pour quiconque a lu par métier, ou simplement entrelu, par une curiosité méritoire, ces élégies déclamatoires, ces monstres dramatiques, ineptement réguliers, « ces tragédies à outrance, » comme les appelle spirituellement M. Em. Faguet, auxquelles Mairet, dans ses factums, veut ramener la saine admiration des « honnêtes gens » (*sic*) dépravée par le *Cid*, et en tête desquelles il place naturellement la sienne, sa Sophonisbe. Passons : aussi bien, là-dessus encore tout a été dit.

Mais, en Espagne, d'où nous vient le *Cid*, où en était l'art? De quoi Corneille est-il exactement redevable à Guilhem de Castro et aux autres?

Guillen Castro

Ce point a été plus agité que traité, puisque certains ardélions de la critique criaient récemment encore au plagiat, et qu'un grave historien de la littérature, lord Holland, a pu soutenir de bonne foi, que, sans les Espagnols, Corneille n'eût rien conçu qui approchât du *Cid* et du *Menteur*, ce qui impliquait à ses yeux que ni Racine n'eût écrit *Andromaque*, ni Molière le *Misan-*

thrope. Pour liquider une bonne fois notre plus grosse dette envers l'Espagne, passons les Pyrénées, à la suite de l'auteur du *Cid*.

D'après un passage fameux des *Recherches sur les théâtres de la France*, c'est un compatriote de Corneille, M. de Chalon, qui l'aurait mené droit à Guilhem de Castro. J'ai deux raisons pour n'en croire là-dessus ni Beauchamp, ni Voltaire : J'espère, en effet, vous prouver tout à l'heure que Corneille choisit Guilhem de Castro, après mûre réflexion. Et ma seconde raison pour refuser à M. de Chalon l'honneur de lui avoir révélé les Espagnols, c'est qu'il me semble revenir de droit à Rotrou. Comment admettre, en effet, que l'auteur des *Occasions perdues*, qui avait antérieurement au *Cid* tiré directement cette tragi-comédie et deux comédies de Lope de Vega et se préparait à puiser à pleines mains dans Francisco de Rojas, Cervantès, etc..., ait fait mystère de ses sources à son ami intime? Nous tomberons d'accord si vous voulez que M. de Chalon, qui avait été, à la suite de la reine-mère, témoin de la magnifique efflorescence du théâtre au-delà des monts, en entretint Corneille, enflamma par ses récits sa curiosité déjà éveillée sur ce point et lui donna le moyen de la satisfaire, en lui apprenant l'espagnol. Imaginez, en effet, ces entretiens où Corneille apprenait que l'on comptait, dans la seule ville de Madrid, 40 troupes d'acteurs, 300 dans les provinces, et plus de 30 auteurs en renom. Avec quelle avidité et quels retours chagrins sur sa propre situation de « garçon poète » du Cardinal, il devait question-

ner son interlocuteur sur ce Philippe IV, qui se mêlait de théâtre, comme le ministre de sa sœur Anne d'Autriche, et faisait sans doute, lui aussi, selon une malicieuse expression de Voltaire, « laver le linge sale de Sa Majesté » par d'autres; mais à quel prix! témoin la faveur du jeune Calderon, fournisseur attitré du théâtre et impresario des fêtes du Buen-Retiro. Mais il devait surtout se faire conter les aventures et la prodigieuse fortune de ce fameux Lope de Vega Carpio qui traînait sur ses pas, dans les rues, une foule idolâtre et qui avait vu un jour ce culte public consacré par le roi, mettant pied à terre sur son passage pour le saluer, à la face de tous. Et il se répétait :

Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

Pour apprendre à l'exploiter, il alla tout droit, je n'en doute pas, au maître des maîtres, au grand Lope.

Qu'y trouva-t-il? Une mêlée de personnages, brillante mais un peu confuse, comme celle des chansons de gestes, d'où la meilleure partie de ce théâtre est sortie directement; et dans cette foule bigarrée et tumultueuse, des faces passionnées, des gestes expressifs, quelques acteurs qui s'en détachent pour nous jeter, en passant, la confidence déclamatoire ou quintessenciée du sentiment qui les agite, sans que jamais on ait le temps d'entrer assez avant dans cette confidence. On voudrait les arrêter, les interroger, les voyant si émus, mais ils sont trop pressés, ils courent avec une fougue irréfléchie à une

situation où l'auteur a placé le fort de l'intérêt et qui, elle-même, sera aussitôt brusquée que posée, sans être jamais *filée*.

La faute en est à l'ardeur plus que méridionale de leur tempérament d'Arabes-Andalous. Chez eux la passion ne naît pas, elle éclate; elle ne les traîne pas à l'action à travers de pathétiques débats avec leur volonté, comme dans le théâtre de Shakespeare : elle les y jette avec la brusque détente d'un ressort. Un sentiment d'une violence irréductible opprime tous les autres quand il entre en scène, et étouffe presque immédiatement toute velléité de résistance chez ceux qu'il tyrannise : c'est l'honneur, le grand protagoniste de tout le théâtre profane des Espagnols. L'intransigeance du point d'honneur, voilà ce qui constitue le caractère profondément national de ce théâtre et implique la monotonie de son pathétique et la furie de son action. Tous ces héros ont pour devise, comme Modarra le Bâtard, l'ancêtre de Rodrigue, qui maniera si vaillamment son lourd espadon : « L'honneur fait appel à la colère, la colère au bras, le bras au poignard. » Aussi vont-ils vite en besogne et peuvent-ils se vanter, comme le cavalier d'Olmedo, d'être « des hommes qui ont pour langue une épée. » On ne s'en aperçoit que trop à leur manière de trancher les situations. C'est ici que Corneille intervient, et pour son coup d'essai veut un coup de maître.

Sans se laisser éblouir par tant d'épisodes romanesques et parasites, par ce vagabondage à travers le temps et l'espace, par la fantasmagorie

des décors et par les arabesques du style, il va droit au pathétique de ce théâtre, en démêle le vice radical et entreprend de l'amender par une vue de génie qui sera son plus beau titre de gloire.

A cet honneur despotique, il cherchera un adversaire et il le trouvera, par exemple, dans l'amour, ou dans un devoir supérieur. Il n'établira pas cet antagonisme de sentiments entre les divers personnages; — Lope et surtout Calderon l'avaient fait dans une certaine mesure, — il en placera le théâtre dans le cœur même de chacun des principaux personnages et tout sera changé. Ces types fixes du théâtre espagnol, dont chacun incarne un sentiment, l'honneur, l'amour, la haine, qui se choquent les uns contre les autres, avec l'élan rectiligne et aveugle des taureaux de leurs cirques, deviendront des hommes de cœur et de tête, et hélas! ondoyants et divers. La marionnette héroïque aura désormais une âme délibérante. L'action se transformera, son centre se déplacera : d'instinctive et tout extérieure qu'elle était, elle deviendra consciente et psychologique. Les plateaux de la balance peuvent osciller au poids de chaque motif passionnel, sans se déséquilibrer, car la raison réglera désormais l'amplitude de leurs oscillations. La raison raisonnante élevant sa voix dans le tumulte des passions, voilà la trouvaille de Corneille. Grâce à elle il créa et régla « ces combats du cœur » qui sont proprement l'art, suivant le mot de Voltaire, dont j'ai pris texte plus haut. En d'autres termes, à l'efferves-

cence castillane, à l'exaltation native du sentiment de l'honneur, Corneille allia la raison française, comme on corrige l'âpreté fumeuse des vins d'Espagne avec quelques gouttes de clairet de France.

Or, de toutes les pièces espagnoles que je connais, aucune ne se prêtait mieux que *la Jeunesse du Cid*, par Guilhem de Castro, à l'adaptation que rêvait Corneille. Et d'abord cet auteur, quoiqu'il appartînt à la vaillante école de Valence, qui avait jadis levé contre les classiques l'étendard du romantisme et avait eu l'insigne honneur d'éveiller le génie de Lope de Vega, n'était qu'un médiocre. Or, en littérature, comme on l'a dit depuis longtemps, on n'hérite que de ceux qu'on tue, et l'on ne tue que les médiocres. Remarquez en outre que toutes les situations du *Cid* français, sauf la seconde entrevue de Chimène et de Rodrigue, sont dans l'original espagnol : il ne restait donc plus qu'à faire parler ces situations conformément aux lois de la psychologie dramatique que nous avons définie plus haut. Pour y avoir réussi, Corneille se trouve n'être pas plus redevable à Guilhem de Castro, que l'auteur d'une musique sublime ne le serait à l'auteur d'un livret médiocre, moins encore s'il se peut. Voltaire, dont j'aime à citer le commentaire trop dédaigné, a dit joliment que Corneille trouva sa voie dans Guilhem de Castro « comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines ». Mais Voltaire en parlait un peu par ouï-dire : allons-y voir. Un simple rapprochement des deux amants, avec leurs modèles espa-

gnols, suffira à la clarté d'une démonstration qu'il serait aisé de poursuivre dans le détail.

Voici l'original des stances du *Cid*, traduites, autant que possible, avec les propres termes de Corneille. Vous voyez que je ne triche pas :

Je suis anéanti par la douleur. O fortune! est-ce une réalité? Ton inconstance, quoique ce soit là de tes jeux, s'est exercée aux dépens de mon bonheur, de telle façon que j'ose à peine y ajouter foi. Ta cruauté a-t-elle pu permettre que mon père fût l'offensé, ô peine extrême! et que l'offenseur fût le père de Chimène? Que faire! sort funeste! lui, c'est l'âme de ma vie... Que faire? terrible perplexité! elle, c'est la vie de mon âme!... Je voulais, confiant dans la destinée, unir mon sang au sien, au sien que je dois verser. Peine affreuse! Je dois tuer le père de Chimène. Mais ce retard offense l'honneur auquel je me dois tout entier...

Et c'est tout; à peine une hésitation glacée encore par une subtilité, une *aguzeda* à la Gongora, et le reste, c'est-à-dire les quatre cinquièmes de la tirade, n'est qu'une rodomontade de Fier-à-Bras tout à fait déplacée. Examinez, au contraire, les stances de Rodrigue qui engagent si à fond « le combat du cœur », nouent si fortement l'action psychologique. Sur les six strophes qui les composent, quatre sont employées à tenir incertaine la lutte de l'amour et de l'honneur. La proportion des développements relatifs à l'amour et à l'honneur est donc exactement inverse.

Le Cid espagnol est un fanfaron. Ayant battu un roi maure, sûr de l'impunité, il vient braver Chimène sous ses fenêtres et s'amuse à lui tuer

ses colombes. Que dis-je? Il fait le plaisantin. C'est lui qui pour agacer son amante, ayant fait courir le faux bruit de sa mort, persifle ainsi ses dupes.

Le Roi. — Quel est l'auteur de ces fausses nouvelles? où est-il?

Rodrigue. — Ces nouvelles étaient très vraies, au contraire; remarquez-le bien : tout ce que j'ai fait annoncer c'est que d'Aragon un chevalier venait pour offrir en hommage à Chimène la tête de Rodrigue devant vous et en présence de votre cour. Or ce sont là toutes choses bien vraies, car je viens d'Aragon, et je ne viens pas sans ma tête. Pour celle de Martin Gonzales (le don Sanche espagnol), elle est là, dehors au bout de ma lance; mais celle-ci, je la présente en ce moment à Chimène. Elle n'a point dit dans sa proclamation si elle la voulait ou vivante, ou morte, ou coupée, etc.

C'est sans doute ce que l'Espagnol appelait nuancer son personnage. Quel contraste avec la mélancolie du Cid cornélien qui lui sied si bien et qui lui donne un air de famille avec ce « Roland français » dont le nom se retrouve dans la pièce espagnole et dans la préface de la française? Rodrigue semble même avoir parfois *l'air fatal* d'un Hernani ou d'un Antony : témoin ce vers :

Où viens-tu, misérable? —
Suivre le triste cours de mon sort déplorable:

À noter aussi ce cri de faiblesse humaine après la crise d'héroïsme :

Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu...

En comparant la justesse et la science de ces

touches aux mollesses et aux bigarrures de l'original, n'est-on pas tenté de traiter l'Espagnol de barbare?

Dans Chimène pareille métamorphose : ce qui l'anime chez Guilhem de Castro, c'est avant tout ce point d'honneur, si puissant au-delà des monts, que, dans la pièce la plus populaire de Lope de Vega, la *Moza de Cantaro*, on voit la fille d'un vieux gentilhomme souffleté par un prétendant évincé, pénétrer dans la prison de l'insulteur et le poignarder elle-même, aux applaudissements frénétiques du public des *mosqueteros*. Son amour n'est que galanterie, dans ses tristesses on ne saurait voir que des dépits. Notez au contraire l'habileté des préparations chez Corneille.

Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

Dès qu'elle doit parler sur la situation, comme le rôle se pose :

S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui!
Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui? etc...

Et quelles oscillations pathétiques au courant de l'action :

C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore, etc...

Quels cris de l'âme dans cette apostrophe à don Sanche, son vengeur, qui rappelle celle d'Hermione à Oreste :

Perfide, oses-tu bien te montrer à mes yeux!... etc...

jusqu'à cette péripétie du cœur, la plus sublime qui soit au théâtre :

Puisque pour t'empêcher de courir au trépas... etc...

Pour toucher au comble de l'art et du lyrisme dramatique, Corneille n'eut plus qu'à rapprocher ses deux héros et à noter les harmonies de ces deux âmes, rythmées par le flux et le reflux de l'honneur et de l'amour. « J'ai remarqué, dit-il, aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée qui marquait une curiosité merveilleuse... » — Ah! ce brave parterre, il faut le remercier; comme il vengeait Corneille de ses critiques et comme il vibrait! Pensez donc, il était debout, c'est-à-dire libre de manifester. Nos manifestations, à nous, spectateurs assis, sont numérotées; la responsabilité en est inévitable et cela paralyse les plus beaux élans; mais dans le parterre debout, s'était-on laissé entraîner à quelque accès un peu vif d'admiration ou d'improbation, craignait-on le « Holà! », vite un plongeon dans cet océan de têtes, un remous, l'on disparaissait, et l'impersonnalité des juges du parterre était sauvée. On pourrait en essayer pour la sincérité des premières, cabales à part, bien entendu. — Donc le parterre était en proie à une « curiosité merveilleuse ». Qu'attendait-il? *La scène à faire.* Il l'attendait depuis quatre-vingts ans. Aussi Corneille par un prodige de maîtrise, et de complicité avec son auditoire, si je puis ainsi dire, la lui fit-il deux fois.

Vous allez l'entendre une fois de plus, cet incomparable duo qui date de deux cent cin-

quante-trois ans! Ah! M. Jules Lemaître a raison, le *Cid* est à la fois la plus vieille et la plus jeune de nos tragédies! Quelle ivresse croissante d'héroïsme et d'amour, tandis que les deux malheureux amants se sentent assez purifiés par le sacrifice pour oser s'attendrir et écouter un moment leurs cœurs battre quand même à l'unisson :

RODRIGUE

O miracle d'amour!

CHIMÈNE

O comble de misères!

RODRIGUE

Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères!

CHIMÈNE

Rodrigue, qui l'eût cru!

RODRIGUE

Chimène, qui l'eût dit!

CHIMÈNE

Que notre heur fût si proche et si tôt se perdit.

RODRIGUE

Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance?

CHIMÈNE

Ah! mortelles douleurs!

RODRIGUE

Ah! regrets superflus...

Cela est harmonieux comme le duo de Raoul et de Valentine, poétique comme *Hernani*, pathétique comme Roméo et Juliette, et beau... comme le *Cid*.

Pour le coup, il n'y a rien d'analogue dans Guilhem de Castro. Voilà ce qui était extraordinairement nouveau, comme le comprit le premier de tous, après l'auteur, son ami, Mondory, un directeur intelligent : il y en eut de tout temps. Car pour l'éclat extérieur du style, sa fluidité, ses brusques fiertés et ses fanfares, Mondory en avait déjà acclamé les prémisses et nous pourrions en montrer sans subtilité l'équivalent en valeur absolue, dans nombre de passages de l'*Illusion comique*, à la flamme intérieure, c'est-à-dire à la vérité près. Mais cette fois, Corneille était allé, suivant sa propre expression, « droit aux mouvements de l'âme dont la nature ne change point ». Avec une naïveté sublime il crut devoir faire honneur de cette révélation à Aristote. Il ne lui en était pas plus redevable qu'aux Espagnols.

Mais si, du côté de l'art, il ne relève que de son génie, il apprit en trafiquant, comme il dit, au-delà des monts, une bonne part du métier et notamment la science de l'intrigue. Il n'en faut pas faire fi. Au fond, que venons-nous chercher au théâtre? La satisfaction idéale de ce besoin d'être et d'agir qui est en nous, que la banalité de la vie ne satisfait pas et qui nous tourmente quand il reste inassouvi. Or si le spectacle d'une action psychologique et consciente satisfait pleinement cette impérieuse tendance à « être et à persévérer dans l'être », comme disent les philosophes, on ne saurait nier qu'un certain fracas extérieur de l'action et les enlacements de la trame ne préparent puissamment cette satisfac-

tion et parfois même n'y puisse suppléer. Qu'est-ce que Shakespeare par exemple n'eût pas gagné à se mettre à l'école des Espagnols? Corneille, il est vrai, n'y alla que trop, et dans l'estime exagérée qu'il professera pour ce qu'il appelle « l'industrie », on pourrait aisément montrer la cause principale de son obstinée décadence. Il eût pu répéter avec son héros en s'adressant à ses modèles :

Ce que je vous devais, je vous l'ai bien *payé!*

Mais dans le *Cid*, il se tint sur ses gardes. Sans doute il sut profiter de toutes ces adresses du dialogue, de ces cris de la situation, de ces prises d'assaut du sujet, qui, comme le : « Sire, sire, justice! » ont leurs modèles ou leurs équivalents dans l'original espagnol; mais avec quelle sûreté magistrale, il élagua les personnages et les épisodes parasites! et en cela encore il fit école. Ne pourrait-on montrer, en effet, qu'*Andromaque* doit beaucoup au *Cid* du côté de l'action et même du pathétique? C'est le même quadrille d'amoureux, « la partie carrée », comme dit fièrement l'auteur d'*Othon*. Le *patito*, don Sanche, est tout prêt à jouer les Orestes. Les mouvements du cœur d'Andromaque, comme ceux de Chimène, donnent le branle à l'action et la rythment. Il est vrai qu'il y avait du chemin à faire pour passer de l'Infante à Hermione, mais l'honneur de Racine est de l'avoir fait, et puis Chimène le mettait sur la voie. C'est dans le *Cid* plus qu'ailleurs, n'en doutez pas, notamment dans les entrevues des deux amants, que Racine

a vu briller le trait de lumière qui dissipa ce qu'il appelle « le chaos du théâtre avant Corneille ».

Nous en avons dit assez, croyons-nous, pour prouver qu'avec le *Cid* la tragédie psychologique était constituée sous le rapport du fond et de la forme, que Corneille avait trouvé ce qui avait arrêté Lope de Vega et Calderon au seuil de la perfection, malgré tout leur génie, cette science scénique des « combats du cœur », d'où Racine tirera tout son théâtre. Voilà pourquoi Corneille, n'eût-il fait que le *Cid*, serait encore, par droit de conquête, le dernier et le plus grand des dramaturges espagnols et par droit d'invention le premier et le plus grand des tragiques français; et voilà pourquoi le *Cid* fut une merveilleuse nouveauté.

Sur l'accueil qu'elle reçut je n'entrerai dans aucun détail. Les excellentes éditions que l'on donne aujourd'hui de nos chefs-d'œuvre dramatiques, ne vous laissent rien ignorer d'intéressant sur l'histoire de chacun d'eux, et justement le *Cid* a eu cette bonne fortune, qu'il méritait si bien, de susciter, entre autres, deux éditions qui sont les modèles du genre, celles de MM. Larroumet et Hémon; je vous y renvoie. Mais les critiques que suscita le *Cid*, à son apparition, provoquent des réflexions qui compléteront ce point de vue historique auquel je vous ai invités à vous placer, pour vous préparer à en mieux goûter la représentation. Je n'en relèverai que deux : le reproche d'irrégularité et celui d'immoralité.

Tous deux vinrent de haut. Richelieu, après

avoir fait parodier clandestinement le *Cid* par ses marmitons, s'avisa de le faire censurer officiellement par l'Académie. La docte assemblée ne pouvait que s'exécuter. Eh bien, je le déclare franchement, je me sens plein de sympathie pour ce manifeste de l'esprit classique en 1637. Remarquez d'abord que l'Académie releva dans la pièce « un agrément inexplicable qui se mêle à tous ses défauts ». Il est vrai qu'elle chicana Corneille, au nom des règles. Eut-elle tort? Je suis convaincu du contraire et ici je me heurte à une opinion fameuse de Schlegel. Si l'on en croit ce critique, la soumission de Corneille aux règles, c'est le péché originel de notre théâtre. Que l'auteur du *Cid* se fût révolté, et tout prenait une face nouvelle. Nous échappions à la tragédie pseudo-classique; nous étions délivrés des Grecs et des Romains; l'ère du romantisme s'ouvrait en France deux cents ans plus tôt; et là-dessus le critique allemand nous forge un théâtre national qui eût été la merveille des merveilles. J'ai des doutes. Et d'abord n'est-ce pas une manière d'insinuer que tout notre théâtre classique est un anachronisme et un vaste avortement? Et puis ces prophéties rétrospectives, bonnes tout au plus en polémique, sonnent un grand creux en critique. Pour moi, je me déclare aussi incapable de disserter sérieusement sur ce qui fût advenu, dans l'hypothèse captieuse de Schlegel, que de deviner ce qu'eût fait Victor Hugo, passant avec armes et bagages dans le camp des classiques, après *Hernani*. Je vois assez bien ce que nous y eussions perdu, et que

rien n'eût remplacé dans le trésor de l'esprit humain; mais je ne démêle pas ce que nous y aurions gagné. Je me borne à vous faire remarquer, avec d'autres, que Corneille n'a jamais fait que ce qu'il a voulu et que par conséquent son adhésion aux règles a été très réfléchie et moins passive qu'il ne plaît à dire. Ne s'est-il pas complu lui-même, tout en notant les irrégularités du *Cid*, à compter ce premier et cher chef-d'œuvre parmi ses pièces régulières? J'irai plus loin, soutenu par les faits. Je n'hésite pas à dire que tout cet effort romantique, cher à Schlegel, fut tenté et que la résistance eût été aisée à Corneille s'il eût voulu en profiter. Quelle recrue pour ces « irréguliers » qui étaient légion et ne demandaient que bataille! Ils avaient déjà lancé leur *Préface de Cromwell*, cette curieuse préface de *Tyr et Sidon*, par Fr. Ogier, dont les hardiesses théoriques ne seront pas dépassées par Victor Hugo. Sans doute la pièce réfutait la préface, mais quelle bataille d'*Hernani* on eût pu livrer sur le *Cid!* S'il en est pourtant qui déplorent la sagesse du génie de Corneille, qu'ils lisent, pour se renseigner sur la fécondité des théories de l'art libre dans les premières années du dix-septième siècle, la susdite tragi-comédie en deux journées et dix actes. S'ils résistent, je compte pour les achever, sur « les *Chastes et loyales Amours de Théagène et Chariclée*, par Alexandre Hardy, *Parisien*, en *Huit poèmes dragmatiques* », soit quarante actes. Il me paraît certain qu'en prônant les règles plus ou moins aristotéliques sur l'action, les personnages et le style drama-

tiques, élaborées depuis un siècle par les pédants commentateurs d'Aristote, l'Académie contribua puissamment à faire trouver par Corneille, Racine et Molière, cette action intensive, cette psychologie scénique et tout cet art des bienséances qui sont les qualités prédominantes et distinctives de notre théâtre et ne seraient pas facilement remplacées par d'autres. Mais la preuve nous mènerait trop loin : ajournons-la, si vous voulez, à une prochaine occasion, qu'offrira tout naturellement Shakespeare.

Il est un point, par exemple, sur lequel je ne saurais partager les sentiments de l'Académie et de ses savants inspirateurs, c'est celui de l'immoralité du *Cid*. La thèse du *théâtre utile*, déjà bien chère à Diderot, puisque son Dorval propose de remplacer les prônes du dimanche par des sabbats dramatiques, a été renouvelée, avec quelle dépense de talent et de conviction, on le sait! par M. Dumas, qui vous demande à brûle-pourpoint, à propos du *Cid* : « Voudriez-vous avoir une fille comme Chimène? » — Ma foi, je n'en sais rien, et puis je ne suis pas venu au théâtre pour savoir çà; et après tout, si vous me poussez, je vous répondrai : Je serais si bien pleuré! et puis Rodrigue la rendrait si heureuse! si heureuse! comme dit le bonhomme Poirier.

Prenons-le de plus haut. Boileau a pu louer la douleur vertueuse de Phèdre,

Malgré soi, perfide, incestueuse,

et il ne serait pas tenu compte à Chimène de ses alarmes et de ses atermoiements! et c'est l'élo-

quent avocat de Denise qui trouve cette cause mauvaise! Enfin on pourrait se contenter de répliquer avec l'éminent auteur de *la Moralité dans l'Art* : que ce qui est beau est toujours moral et d'ailleurs n'a pas à se préoccuper de l'être. Or, il est tout de suite passé en proverbe de dire : Beau comme le *Cid*. Mais nous soutiendrons directement que l'impression qu'on emporte du *Cid* est morale. Vous avez entendu ici même rappeler éloquemment, à l'honneur de Racine, cette opinion de Henri Heine : « Qui sait combien d'actions d'éclat jaillirent des vers tendres de Racine? Les héros français qui gisent enterrés aux Pyramides, à Marengo, à Austerlitz, à Iéna, à Moscou, avaient entendu les vers de Racine, et leur empereur les avait écoutés de la bouche de Talma. » Mais il me semble que le plus grand recruteur de héros pour l'épopée impériale et pour celles de l'avenir fut et sera toujours Corneille. Napoléon ne s'y trompait pas, lui, quand il s'écriait : « Si Corneille avait vécu de mon temps, je l'aurais fait ministre. » Pensez en effet à la puissance de ces formules héroïques qu'on épelle dès l'enfance :

A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire...
... Aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années,

ou bien :

Je le ferais encore si j'avais à le faire,

le mot si viril que l'on voudrait pouvoir redire après chaque crise; ne sont-elles pas comme ces devises du théâtre grec qui volaient de bouche

en bouche et composaient un bréviaire de morale pratique à l'usage de tous ? Voilà ce qui « incline l'automate », selon la forte expression de Pascal; là éclate la vraie moralité du *Cid*, et celle-là est éternelle.

On dit qu'une bonne part de nos jeunes gens ont mal à l'âme, mal à la vie. Que d'exceptions à ce pessimisme je connais par métier ! Mais je ne raille pas, je respecte cette mélancolie lorsqu'elle est sincère et qu'on ne l'appelle pas d'un trop vilain nom. Ces déportements de sensibilité m'apparaissent comme une protestation contre les brutalités croissantes de l'utilitarisme. Il faut bien que la poésie se réfugie quelque part, et c'est en pareille matière surtout que la réaction est égale à l'action. Quoi qu'il en soit, je sais un remède : que ces jeunes gens aillent en Corneille. Ils y apprendront à ne pas abdiquer la jeunesse, et ils reconnaîtront, comme vos applaudissements vont le prouver tout à l'heure, que chevalerie, honneur, amour, cela a toujours vingt ans et est toujours français. Si je me trompe, il ne me reste plus qu'à plaindre les jeunes gens qui, en écoutant certaines scènes du *Cid*, n'éprouvent pas le besoin, suivant le mot de M. de Lapommeraye, « de crier leur admiration ».

CONFÉRENCE

Faite par M. JULES LEMAITRE,

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON, LE 21 MARS 1889,
AVANT LA REPRÉSENTATION DU DRAME DE M. LECONTE DE LISLE :

LES ERYNNIES

MESDAMES, MESSIEURS,

La pièce que vous entendrez tout à l'heure est tirée de l'*Orestie*, qui est plus vénérable encore qu'*Œdipe-Roi*, *Macbeth* ou *Athalie*. C'est un des plus anciens chefs-d'œuvre littéraires de la civilisation à laquelle nous appartenons. Il faut donc l'écouter pieusement. Il faut assister à cette représentation comme à la grand'messe dramatique des races gréco-latines, et même indo-européennes.

L'auteur de l'*Orestie*, le poète Eschyle, a été lui-même, à ce qu'il semble, un des plus beaux exemplaires de l'humanité antique. Athénien pur, eumolpide, né à Eleusis, la ville des Mystères, en 525 avant Jésus-Christ, il avait pour frères cet Amynias, qui coula le premier vaisseau des Perses, et ce Cynégire, qui, ses deux mains coupées, s'accrochait par les dents à la nef ennemie. Lui-même se battit à Marathon, à Salamine

et à Platée. Il mourut en Sicile, exilé (on ne sait pourquoi). Il s'était composé cette épitaphe :

« Ce monument couvre Eschyle, fils d'Euphorion. Né Athénien, il mourut dans les plaines fécondes de Géla. Le bois tant renommé de Marathon et le Mède aux longs cheveux diront s'il fut brave : ils l'ont bien vu. »

Eschyle oublie de nous apprendre dans cette épitaphe qu'il avait écrit quatre-vingt-dix tragédies et qu'il avait été couronné cinquante-deux fois. Vous voyez qu'il n'était nullement un « homme de lettres », comme nous l'entendons de nos jours. Il est né à une époque de vie complète de développement intégral et harmonieux de l'être humain. Il ne fut point confiné dans une tâche; il n'eut rien du mandarin cloîtré dans son cabinet. Il n'écrivait point par métier mais pour soulager son cœur. On pouvait, dans ce temps-là, avoir du génie, d'abord parce que la production avait quelque chose d'involontaire et d'inspiré; puis parce que les idées et les sentiments n'étaient point ressassés, étaient presque vierges encore. De là ce sentiment d'admiration que nous éprouvons à la lecture des œuvres de cette époque merveilleuse, qui nous semblent belles, pleines de jeunesse et de fraicheur tant elles ont été spontanées.

Eschyle était un homme d'Etat, un politique probablement. Il était aussi un philosophe. Il fut initié aux mystères d'Eleusis. Ces mystères recouvraient la philosophie la plus pure. Dans la religion chrétienne, le simple d'esprit et l'homme intelligent, quand ils croient, ne croient pas

sans doute tout à fait de la même manière, mais enfin ils croient l'un et l'autre à des dogmes qui excluent toute interprétation individuelle. Les religions antiques, qui n'avaient point de *Credo*, se prêtaient avec une bienfaisante souplesse aux exigences des esprits les plus divers. Il y avait plus d'une façon de concevoir et d'adorer Zeus, Athéné, Jacchos et Perséphoné. Les mystères d'Eleusis étaient la religion des âmes tendres et des intelligences épurées. Leurs rites étaient des symboles d'expiation, de purification progressive par l'épreuve et la douleur, de renaissance et d'immortalité. C'est la morale des mystères que les trois tragiques grecs ont mise dans leur théâtre. Et vraiment nous n'avons pas grand'-chose de mieux.

Maintenant, Mesdames et Messieurs, que vous dirais-je de l'*Orestie?* Vraiment, l'embarras du choix est considérable. Je pourrais me contenter de résumer, de répéter ce que vous trouverez dans de fort beaux ouvrages, dans Mommsen, Otfried Muller, Patin, enfin dans *les Deux Masques*, de Paul de Saint-Victor. Mais il faut prendre un parti. Si vous le voulez bien, nous considérerons l'*Orestie*, simplement comme la grande source, la source première, pour l'Occident, de toute littérature dramatique, un plus riche trésor que le fameux « trésor des *Atrides* », et nous découvrirons dans les trois parties qui composent ce grand drame les types, les espèces essentielles du drame ou de la tragédie, à savoir : dans *Agamemnon*, le type du drame de passion ou de fatalité intérieure; dans les *Choéphores*, le

type du drame de l'histoire ou de la fatalité extérieure, et enfin dans les *Euménides*, le type du drame religieux et philosophique, le drame dont le principal intérêt consiste dans l'interprétation des choses religieuses. Tout cela se trouve dans l'*Orestie*, mais, bien entendu, sous une forme toute particulière, à la fois éloquente et pathétique.

C'est que nous sommes, ici, tout près des origines de la tragédie. Vous n'ignorez pas que le théâtre est le dernier en date des genres littéraires. Les hommes ont commencé par les chants et par le récit. Ce n'est que sur le tard qu'ils ont songé à représenter directement la vie humaine par l'action et par le dialogue.

Mais cette représentation est nécessairement très incomplète, très conventionnelle. Les anciens Grecs prirent leur parti de ces conventions et les firent très larges. Sans doute, ils savaient bien que, dans la vie réelle, on ne chante pas en parlant, qu'on ne parle pas en vers, etc... Mais ils savaient aussi que, le théâtre ne pouvant jamais donner l'illusion complète de la réalité, il est puéril de trop rechercher cette illusion. La vérité du fond, la vérité des caractères et des sentiments leur paraissait fort belle et seule intéressante. Ils n'auraient pas compris du tout nos soucis de réalisme. Et, en effet, c'est nous qui sommes des enfants et des barbares, de tant tenir à une imitation matérielle — qui, d'abord, est impossible et qui, si elle était possible, serait inutile car la réalité même deviendrait plus intéressante.

Ce n'est qu'avec la comédie de Ménandre que

le théâtre grec deviendra une peinture un peu approchée de l'extérieur de la vie. Quant à la tragédie grecque, c'est quelque chose d'intermédiaire entre ce que sera la tragédie française et ce que sera le grand opéra. L'*Orestie* n'est pas encore entièrement dégagée du « dithyrambe » originel.

Vous vous rappelez comment la tragédie a pris la forme qui lui est propre. Elle est née d'une sorte de complainte que chantait un chœur en l'honneur de Bacchus pendant les fêtes appelées « *les Dionysiaques* ». Puis, par un progrès tout naturel, il vint un moment où cette complainte fut mêlée de morceaux que récitait le chef du chœur, le coryphée, où on racontait les aventures de Bacchus; ou bien, quand la légende de ce dieu fut épuisée, les aventures de quelque autre divinité. Bientôt, en outre du chœur et du choryphée, qui pouvaient converser ensemble, on imagina un second personnage, un acteur comique, qui sans doute ne pouvait se livrer qu'à des monologues ou à des récits, mais qui déjà pouvait s'entretenir avec le chœur et apportait ainsi un semblant d'action. Enfin vint un troisième acteur, et la tragédie fut créée, mais elle garda toujours, naturellement, la marque de ses origines, avec le chœur qui y subsista toujours. Les chants lyriques, les monologues narratifs, y occupent la plus grande place. Mais pourtant, ainsi que j'ai dit, tout le théâtre futur s'y agite, déjà reconnaissable et parfaitement constitué, comme nous le voyons dans l'*Orestie*.

Parlons d'abord d'*Agamemnon*, où nous voyons

le roi des rois à son retour dans Argos, après la chute de Troie, assassiné par sa femme qui veut garder auprès d'elle son amant Egisthe. C'est le prototype du drame passionnel.

Bien que le mot d'amour n'y soit pas prononcé, *Agamemnon* est un drame de passion, car c'est parce que Clytemnestre aime Egisthe qu'elle tue son mari. Elle dit qu'elle venge la mort de sa fille Iphigénie. Mais ce n'est qu'un prétexte. Si elle était une bonne mère, elle ne maltraiterait point Electre, son autre fille, et elle ne se serait pas débarrassée de son fils Oreste. Son vrai mobile, c'est sa passion adultère. Le chœur nous le dit. Et quand elle triomphe sur le cadavre d'Agamennon, on sent bien que ce n'est pas le cri d'une mère vengée, mais l'explosion de haine d'une femme qui aime un autre homme :

... Enfin. j'ai réussi! Je suis debout, il est à terre, c'est chose faite... Il râle, le sang sort en sifflant de sa blessure, le flot noir rejaillit sur moi, véritable rosée du meurtre, plus douce pour moi que la pluie de Zeus au calice des plantes en travail. Voici ce qu'il en est, vieillards d'Argos. Que la chose vous plaise ou non, moi, je m'en fais gloire :

Et plus loin :

... Écoute ce serment solennel. Par la vengeance de ma fille, par Até, par Erinnys, à qui j'ai sacrifié cet homme, non, je l'espère, jamais on ne me verra mettre les pieds dans le temple de la Crainte, tant que sur mon autel domestique le feu brûlera entretenu par Egisthe, *toujours, comme par le passé, plein d'amour pour moi. C'est là le solide bouclier où s'appuie mon audace.*

C'est donc bien l'histoire d'une femme qui tue son mari pour garder son amant. Le trio étant donné (une femme entre deux hommes ou un homme entre deux femmes), les combinaisons sont infinies (chacun pouvant tuer les deux autres, ou un des deux autres, ou se tuer soi-même). Mais Eschyle nous présente du premier coup une des plus farouches. Et ainsi l'on peut dire, en un sens, que tout le théâtre de Racine, la moitié de celui de Shakespeare et une partie de celui de Dumas fils sont déjà dans l'*Agamemnon*.

Seulement n'y cherchez point de subtiles analyses, à la façon des modernes. L'amour dont il s'agit ici, c'est l'amour brutal et fatal, sans nuances de sentiments; c'est l'amour physique dans toute sa fureur — tel que le définit le chœur des Choéphores : « ... Qui dira les passions éperdues de la femme, les amours que rien n'arrête, source de tant de douleurs ici-bas? Quand il tient une femelle, cet amour qui n'est plus l'amour, il brise, il dévore tout, parmi les bêtes comme parmi les hommes. »

A cause de cela, on nous le montre surtout dans ses conséquences. Pris en lui-même, il est d'une étrange simplicité. Ne nous étonnons donc point que, dans cette sanglante tragédie d'amour, l'amour soit à peine nommé trois ou quatre fois. A l'époque d'Eschyle, et surtout à l'époque à laquelle remontent les légendes développées par les tragiques grecs, l'amour tient peut-être autant de place qu'aujourd'hui dans les événements humains, — mais beaucoup moins dans les discours.

Il est vrai qu'il est dans *Agamemnon* le grand moteur, tout comme dans *Bajazet* ou dans *Othello*.

*
* *

Le sujet des *Choéphores*, c'est Oreste se faisant reconnaître de sa sœur Electre, et, pour venger son père, tuant sa mère et Egisthe.

Si donc nous voulons oublier un instant le caractère particulier du premier de ces meurtres, nous avons ceci : un homme que l'on croyait mort reparaît, et il reparaît en justicier et en vengeur. Or c'est là précisément la donnée essentielle de la plupart des mélodrames, et c'est pourquoi j'ai pu dire que les *Choéphores* étaient le type le plus ancien des pièces fondées sur quelque combinaison extraordinaire d'événements et le premier type du drame des fatalités extérieures, si je puis ainsi parler.

Oh! cette partie « mélodramatique » est bien peu de chose encore dans la tragédie d'Eschyle. La reconnaissance du frère et de la sœur se fait très brièvement et très naïvement. Electre vient faire des libations sur le tombeau d'Agamemnon et voilà alors un dialogue qui s'engage entre elle et le chef du chœur :

Electre. — Il les a maintenant, mon père, ces libations bues par la terre. — Mais voilà quelque chose d'étrange... écoutez.

Le Coryphée. — Dis vite. — Tout mon cœur tressaille d'émoi.

Electre. — Oui, des cheveux coupés ici sur le tombeau.

Le Coryphée. — D'un homme? ou d'une vierge à la large ceinture?

Electre. — La chose à deviner est pourtant bien facile.

Le Coryphée. — Un plus jeune que moi devra-t-il donc m'instruire.

Electre. — Des cheveux au roi mort! seule ici j'ai ce droit.

Le Coryphée. — D'autres l'auraient aussi, s'ils n'étaient loin d'ici.

. . . . . .

Le Coryphée. — Ah! si c'était d'Oreste une offrande secrète!

Electre. — Oui, certes, ce sont là les cheveux de mon frère.

. . . . . .

Electre. — Un flot de tristesse monte à mes yeux. Oui, le coup a porté. Toutes brûlantes, mes larmes tombent inépuisables. Torrent irrésistible, à la vue de ces cheveux, que cette boucle soit à quelque autre Argien qu'Oreste, c'est peu probable : ce n'est pas celle qui a tué Agamemnon, qui aurait coupé cette boucle de ses cheveux, ma mère, si peu digne de ce nom par les sentiments dénaturés qu'elle nourrit pour ses enfants. — Et d'autre part, puis-je assurer qu'elle ait orné la tête de mon cher Oreste...

Et c'est alors qu'Electre remarque des traces de pas sur le sable :

Des pieds semblables aux miens. — Ils étaient deux. — Voilà les pas du premier, puis ceux de son compagnon. Mêmes talons, mêmes empreintes des doigts, même mesure, c'est tout à fait mon pied. Grands dieux, quelle angoisse! mes sens m'abandonnent...

Electre reconnaît donc Oreste à la trace de ses pas et à la mèche de cheveux qu'il a déposée

sur le tombeau d'Agamemnon; et, comme les pieds d'Oreste ont dû grandir et ses cheveux changer de couleur depuis vingt ans qu'elle ne l'a vu, on comprend que de tels indices aient paru insuffisants, même aux anciens, et qu'Euripide s'en soit moqué dans son *Electre* à lui. Depuis on a inventé la « croix de ma mère ». Il faut aussi remarquer (ceci tout à l'avantage du vieux poète) que la « reconnaissance » n'est point, dans les *Choéphores*, ce qu'elle est devenue de nos jours : un moyen romanesque, presque toujours invraisemblable. Les longues séparations et, par suite, les retours imprévus n'étaient point rares en ces temps lointains, dans un pays où les communications étaient difficiles, chez un petit peuple aventureux, un peuple de navigateurs...

Quoi qu'il en soit, les « reconnaissances », c'est la moitié du théâtre de Voltaire. Il y en a dans *Mérope*, dans *Zaïre*, dans *Alzire*, dans *Sémiramis*... Les reconnaissances suivies de la punition des méchants par un vengeur subitement revenu, c'est tout le théâtre de M. d'Ennery.

Au fait, vous savez que le mélodrame moderne, — non dans sa forme, hélas! mais dans son fond, — est ce qui se rapproche le plus de la tragédie grecque; et que plus d'une fois, dans sa *Poétique*, Aristote semble donner les règles mêmes du mélodrame.

Comment cela? C'est que la tragédie antique a pour matière, en effet, les jeux étranges et cruels du hasard tout autant que les passions humaines. Et cela devait être, dans une civili-

sation rudimentaire, dans une société imparfaitement assise, où la guerre était encore l'état naturel et où, d'autre part, les sciences physiques étant peu avancées, l'homme se sentait plus entouré de mystères, comme menacé par des forces inconnues... La vie de ces gens-là offrait aux aventures une bien autre prise que notre vie à nous, peuple de bourgeois et d'employés que nous sommes!... On a donc eu raison de dire que le Destin était le principal personnage du théâtre grec. Seulement les surprises et les singularités de la destinée y sont conçues, non comme des divertissements et des amusettes, mais comme des enseignements et des leçons; et il y règne un sentiment de terreur religieuse qu'on ne retrouve guère, il faut l'avouer, dans le répertoire de l'Ambigu ou de la Porte-Saint-Martin.

Il n'en est pas moins certain qu'il y a dans les *Choéphores* un commencement de complication dramatique (la ruse d'Oreste, quand il se présente à Clytemnestre, le guet-apens tendu à Egisthe). Cela est très simple et déjà très puissant. D'ailleurs, quand les personnages vivent, quand nous les connaissons bien et que nous sommes vraiment entrés dans leur âme, leurs plus simples démarches et presque leurs moindres gestes deviennent souverainement expressifs. Lorsque Clytemnestre, dans *Agamemnon*, surgit, après le meurtre, au haut des marches de sa maison et y reste un moment immobile, cela n'est rien : mais, comme nous savons *ce qu'elle est*, ce qu'elle vient de faire et pourquoi

elle l'a fait, cette rentrée et cette attitude nous paraissent plus tragiques que les rencontres subtilement préparées et combinées où tel de nos grands ouvriers de théâtre fait se heurter des fantoches.

*
* *

Enfin l'*Orestie* dans son ensemble et en particulier les *Euménides* sont le premier type, et le plus parfait, du drame philosophique et religieux. Je ne pense pas qu'il y ait énormément plus de philosophie dans le *Faust* lui-même.

Les Euménides (qui figurent le remords et le châtiment) poursuivent Oreste. Protégé par Apollon, il en appelle à Athéné. Celle-ci le fait juger par l'Aréopage et, les voix s'étant partagées, prononce l'absolution.

Il y a donc, dans l'*Orestie*, un conflit de devoirs. Un « cas de conscience » y est débattu, — comme dans la plupart des tragédies de Corneille.

Il y a aussi une thèse morale (comme dans les drames de Dumas fils, si vous voulez). Aux circonstances atténuantes qui plaident pour Oreste (il n'a fait qu'obéir à l'ombre de son père et à l'oracle de Delphes, et il y a été encouragé par l'opinion publique, que représente le chœur des *Choéphores*), Apollon ajoute un argument original :

Voici ma réponse, regarde si c'est bien raisonner. Vous êtes mère, mais votre enfant, comme l'on dit, ce n'est pas vous qui lui avez donné véritablement la vie. Vous n'êtes que la nourrice du nouveau-né. Le vrai germe générateur,

c'est celui qui donne l'assaut. La mère, étrangère à l'hôte qu'elle a reçu, abrite l'enfant jusqu'au bout, si le ciel ne vient à la traverse. Voilà mon opinion, et je la prouve : pour être père, en effet, on peut se passer de la femme. Voyez plutôt devant nous cette fille de l'Olympien Zeus. Elle n'a jamais vécu aux ténèbres de la matrice, et pourtant quelle déesse eût pu mettre au monde un pareil enfant?

Et Athéné est de cet avis :

Je donnerai ma voix à Oreste, car moi, pour me mettre au jour, je n'ai pas eu de mère. Aussi, au mariage près, les hommes ont-ils toute ma sympathie.

On sent, dans toute cette scène, un mépris non dissimulé de la femme, mépris que beaucoup de grands hommes ont éprouvé. Eschyle, comme on sait, fut un franc misogyne. Mais, ce qu'il exprime là, ce n'est qu'une opinion personnelle, fort sujette à discussion. Voici qui est moins contestable et qui implique une conception des choses éminemment spiritualiste. Oreste dit aux Furies : « Vous me poursuivez, pourquoi n'avez-vous pas poursuivi ma mère? » Elles répondent (et par deux fois) : « C'est que celui qu'elle a tué n'était pas de son sang. » Écoutez la réponse d'Apollon :

Oui, ce n'est rien à vos yeux, c'est chose vile que la promesse garantie par la déesse des noces, par Héra et par Zeus avec elle. De Cypris aussi vos prétentions font bon marché, Cypris, d'où vient aux mortels tout le charme de la vie. Pourtant ce lit commun à l'homme et à la femme est sacré, et le serment veille autour. Que des époux s'égorgent entre eux, vous vous tenez tranquilles. Il n'y a pas là de quoi éveiller vos colères. Mais alors, je vous le dis, vous avez tort de poursuivre Oreste...

En d'autres termes, le lien du sang n'est rien par lui-même; le fils n'est plus obligé envers une mère dénaturée. Le lien volontaire du mariage, désiré ou accepté, nous tient beaucoup plus étroitement. Clytemnestre a été plus coupable en tuant son mari qu'Oreste en tuant sa mère.

Cela est assez audacieux. Vous voyez que si, par certains côtés, l'*Orestie* est proche de nos mélodrames, elle s'en éloigne passablement par l'esprit, et que la « voix du sang » n'est pas tout à fait pour Eschyle ce qu'elle est pour M. d'Ennery... Je n'ai pas le temps de vous montrer combien Shakespeare est plus timide dans *Hamlet* (sans doute à cause du christianisme et de toute l'eau qui a passé sous les ponts). Pour Hamlet, il ne s'agit pas un instant de tuer sa mère : il n'ose même pas tuer son oncle.

Mais surtout nous assistons, dans l'*Orestie*, à l'avènement d'une morale nouvelle, déjà presque évangélique. Le dénouement du drame, c'est la substitution d'une loi clairvoyante et miséricordieuse à la loi aveugle et impitoyable du talion.

Car la morale ne s'est pas faite en un jour. Elle a été fort grossière à l'origine. Par exemple, les anciens hommes plaçaient la faute dans l'acte, dans le fait matériel. Sophocle a écrit deux tragédies (*Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colone*) pour montrer que la faute est dans la volonté, dans l'intention.

L'*Orestie* renferme un enseignement du même genre. Nous sommes dans une petite société très intelligente, mais très brutale encore, où

sévit la *vendetta*. Il y a, dans certaines familles, des séries de représailles et de meurtres; et ces meurtres, le crime initial étant donné, paraissent légitimes. Car, sans doute, celui qui venge la première victime, semble dans son droit; mais, par la nature même des choses, et en vertu de la complexité des relations humaines, la seconde victime, justement odieuse à celui qui l'immole, est chère à quelque parent : elle lui laissera donc le devoir de la venger, et ainsi de suite. Oreste avait peut-être ou se croyait le droit de tuer sa mère et Égisthe. Mais supposez qu'Égisthe ait un fils : ce fils n'aura-t-il pas le droit et même le devoir de venger son père? Et alors où s'arrêter?

Pour les anciens dieux, représentants de l'ancienne morale, il n'y a pas de raison pour que cela finisse. Le meurtre engendre nécessairement le meurtre; cela est dit vingt fois. « Qui tue doit périr, et le sang expie le sang. C'est la loi éternelle, éternelle comme Zeus, que ce fatal talion qui poursuit le coupable. » — Pour les nouveaux dieux, *il faut* que cela ait un terme. Cela aurait même dû s'arrêter avant Oreste. Notez que l'Aréopage ne déclare pas Oreste innocent. Il lui fait grâce, ce qui est très différent, et il ne lui fait grâce que parce qu'il s'est purifié par des rites qui sont des signes de *repentir*.

« Inextricable difficulté! Comment en sortir? » dit le chœur des vieillards dans l'*Agamemnon*.

Comment? Par un coup d'État de la raison sur un instinct longtemps irrésistible, et de la charité (qui est la justice supérieure, la justice

envers toute l'humanité) sur l'aveugle besoin d'une étroite et fausse justice individuelle. Oui, de quelque façon qu'on s'y prenne, il n'y a de terme à la violence que le pardon. Il faut que l'homme lésé consente à ne pas rendre le mal pour le mal : car, en usant de ce qu'il croit être son droit, toujours il le dépassera. Toujours, en rendant le mal à quelqu'un qui lui a fait du mal, il en fera par surcroît, et sans le vouloir, à quelqu'un qui ne lui en avait point fait. Bref, la justice ne peut être exercée par les individus en leur nom propre, sous peine d'être injuste par quelque point.

Cela est très fortement senti et marqué par Eschyle. Et, comme une pareille réforme du droit humain ne pouvait alors s'accomplir que par une révolution religieuse, il suppose que les dieux se sont moralisés en même temps que les hommes. L'ancienne loi est personnifiée par les Erinnyes, et la nouvelle par Apollon et Athéné. Entendez le poète parler aux « anciens dieux » (c'est lui qui les appelle ainsi) :

Dehors, je le veux!... Débarrassez le sanctuaire, ou gare au serpent d'argent, au trait ailé de mon arc d'or!... Ce ne sont point là les demeures qu'il vous faut. Allez dans d'autres pays, là où les têtes tombent, où la justice crève les yeux, où le fer tarit dans sa source le germe des générations, où tout est jonché de supplices et de membres pantelants. Les cris aigus des lapidés, les lamentations sans fin des malheureux cloués au pal, voilà vos orgies, vos airs de fêtes, vos voluptés à vous, misérables rebuts des immortels. .

Il y a donc dans l'*Orestie* autre chose que l'ab-

solution d'Oreste : la révélation d'une loi de douceur. Une profonde humanité y respire, — avec la grâce du génie athénien.

*
* *

Et il y a bien autre chose encore dans l'*Orestie* :

Le fantastique le plus naturel, si je puis parler ainsi, et le plus terrible (assurément les Euménides valent les sorcières de Macbeth).

Le réalisme même, comme nous l'entendons aujourd'hui : « Ah! dit la vieille nourrice Gilissa, mon Oreste, ma seule pensée, Oreste que j'ai nourri, que j'ai reçu au sortir du sein de sa mère! La nuit, à ses moindres cris, j'étais debout... C'est que, tant que ça n'a pas plus de raison qu'une bête, il faut bien songer à ses besoins... Ça ne sait rien dire, un enfant au berceau. Ça a faim, ça a soif, car, à cet âge, le ventre n'attend pas chez les enfants : il fallait tout deviner. Souvent je m'y laissais prendre. Alors c'était des langes à laver, car blanchisseuse et nourrice, c'est tout un... » (Or, ce comique familier venant après le tragique, et l'absence des unités de temps et de lieu, n'est-ce pas tout justement ce qu'on a appelé le drame romantique?) De là cette admiration des romantiques pour Eschyle.

Une conception du monde, si grandiose et si triste, que nous n'y avons guère ajouté. En somme, le pessimisme, avec le besoin et le goût de l'action. Des lamentations comme celle-ci :

« Le bonheur, une ombre suffit à le détruire; le malheur, un coup d'éponge humide, comme d'un trait, en efface le souvenir : amer oubli, plus amer que le malheur même; et des chants d'espérance et de joie comme ceux qui terminent les *Euménides*. »

La plus forte poésie, la plus inspirée, la plus hardie, la plus abondante en images; romantique déjà, si vous voulez, et shakespearienne, et baudelairienne même, si cela vous fait plaisir. Eschyle parle de l'amour comme fera Schopenhauer, et d'Hélène comme pourrait faire Dante Rosetti : « Ainsi elle est entrée dans les murs d'Illion, cette Hélène, calme sourire des mers quand le vent est tombé, beauté à faire pâlir les joyaux, regard armé de langueur, fleur d'amour à vous prendre au cœur. »

Nous n'avons rien inventé, rien, — pas même la charité (vous l'avez vu; et n'objectez pas l'esclavage; les esclaves sont plus heureux dans les *Choéphores* que nos prolétaires) — pas même la chasteté (Cassandre est vierge; c'est pour n'avoir pas voulu se livrer à Apollon qu'elle est vouée au malheur; Cassandre était, à Athènes, la patronne des filles qui ne voulaient pas se marier, et elle était honorée, selon certains rites, par ces nonnes païennes).

Non, rien, depuis deux mille quatre cents ans, qui ne soit déjà dans l'*Orestie*. Les formes seules des sentiments humains ont changé. Nous sentons encore notre âme en communication avec celle du vieux poète grec. Et cela est fort heureux. Par cette intelligence des œuvres du passé,

par cette sympathie qui franchit les siècles, nous élargissons le point que nous occupons dans le temps, de même que nous agrandissons, par la charité et l'amour des hommes, le point que nous occupons dans l'espace. Et c'est ce qui fait la vie digne d'être vécue.

*
* *

Peut-être ne retrouverez-vous point tout cela au complet dans le drame qu'on va jouer devant vous. Mais vous y retrouverez (avec des vers si beaux qu'il n'y en a guère de supérieurs dans notre littérature) l'implacable génie de M. Leconte de Lisle, beaucoup plus inhumain qu'Eschyle. Heureusement M. Massenet y mêlera sa musique, qui n'est que grâce, douceur et volupté. Et ainsi vous ne perdrez rien.

CONFÉRENCE

Faite par M. FRANCISQUE SARCEY

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON, LE 11 AVRIL 1889, AVANT LA REPRÉSENTATION DU

« MARIAGE DE FIGARO » DE BEAUMARCHAIS

MESDAMES et MESSIEURS,

Jusqu'à présent, toutes les fois que j'ai eu l'honneur de parler devant vous, j'ai eu à vous entretenir d'une œuvre d'une absolue perfection, de ce que nous appelons un chef-d'œuvre classique; on en pouvait aisément faire le tour et n'y signaler que ces légers défauts, ces petites défaillances, que l'on retrouve dans tous les ouvrages humains, dont Horace parlait, quand il disait : « Quas humanarum cavit natura. » Eh bien, aujourd'hui, j'ai à vous parler d'une œuvre d'un genre tout différent, d'une œuvre extraordinaire, merveilleuse à certains égards, mais qui est le plus étonnant mélange de tous les systèmes dramatiques, de tous les styles, du bon, du mauvais; ou un homme, qui n'a pas été seulement un auteur dramatique mais qui a été toute sorte de choses dans sa vie : un aventurier, un utopiste, un polémiste, un intrigant, a tâché de faire

une œuvre vraiment curieuse avec ce qu'il savait de l'art dramatique. Il a composé d'un mélange extrêmement hétérogène, une espèce de monstre, monstre merveilleux, monstre évidemment digne d'étude, qui est resté au théâtre, et qui, je crois, y restera éternellement; mais pour lequel on ne peut avoir cette admiration sereine, lumineuse, que l'on porte aux véritables chefs-d'œuvre. Il y a de tout dans le *Mariage de Figaro* : il y a du vaudeville, du mélodrame, une pièce à spectacle, une comédie de caractères, une comédie de mœurs, et tout cela, mêlé sans aucune règle. Alexandre Dumas père, qui a été notre maître d'histoire à tous (je parle des gens de notre génération, il est certain que l'on apprend mieux aujourd'hui l'histoire qu'autrefois), nous raconte, dans le roman d'*Ascian*, qu'à une époque de sa vie celui-ci eut à faire la statue de Persée. Pendant qu'il jetait la fonte dans un moule, il s'aperçut qu'il n'avait pas assez de métal pour la statue entière, il jeta alors pêle-mêle, par l'ouverture, de l'or, de l'argent, de l'étain, du cuivre, jusqu'à ce que le moule fût tout à fait plein, et il en sortit une statue qui était admirable, si l'on veut, mais qui portait le stigmate des différents métaux dont elle était composée, qui avait des colorations différentes et des bavures auxquelles il ne s'attendait point. Eh bien, on pourrait lui comparer l'ouvrage de Beaumarchais; c'est une pièce fort belle, sans aucun doute, mais toute pleine de bavures, une pièce qui prête à toutes sortes de critiques et qui, en définitive, est une merveille, de telle sorte que cette conférence va

être une suite d'admirations ou d'exclamations : Nous allons prendre, Messieurs, l'un après l'autre, les divers éléments dont se compose cette étrange pièce, et voir la part que chacun d'eux occupe, la part d'admiration que nous devons au génie de l'homme, qui a mélangé tous ces éléments divers.

Je vous disais tout à l'heure que le *Mariage de Figaro* contenait une pièce d'intrigue, un vaudeville, un mélodrame, une pièce à spectacle, une comédie de caractères et une comédie de mœurs. Eh bien, Messieurs, chose singulière, de tous ces éléments, celui qui semble être le moindre, le vaudeville, est celui qui fait la plus grande gloire de Beaumarchais. Il l'a inventé; il est le premier maître d'un genre qui, jusque-là, n'avait pas été cultivé en France; c'est ce qui est assez curieux et assez intéressant à connaître. Qu'est-ce qu'une pièce d'intrigue ou un vaudeville? Messieurs, les actions des hommes, que l'on porte sur le théâtre, n'est-ce pas, ont différents mobiles; le théâtre consiste principalement à présenter une action avec le mobile qui la détermine, sans cela ce serait un conte, ce ne serait pas une pièce de théâtre. Il y en a que vous comprenez bien : le caractère, les passions, l'état des mœurs d'une société; chaque auteur dramatique en prend un, il fait abstraction des autres. Parmi ces mobiles, il en est un auquel on avait prêté fort peu d'attention pendant le dix-septième siècle. C'est la coïncidence de deux faits, qui, vous le savez, a une influence énorme sur la vie humaine.

Vous êtes chez vous, un jeune homme, un de vos amis, entre, et vous dit : « Habillez-vous donc, je vais au bal. » — Vous allez au bal, vous y voyez une jeune fille, vous tombez amoureux de ses vingt ans; c'est une honnête personne, vous l'épousez. Et vous dites plus tard : Si je n'étais pas allé au bal, j'aurais manqué ma vie, ou je l'aurais faite autrement. Oui, c'est vrai. Cette coïncidence des faits a une très grande influence; cette influence n'est pas si grande cependant qu'il ne faille pas qu'elle soit en quelque sorte soutenue et déterminée par d'autres mobiles qui sont infiniment plus puissants; car, je reprends mon exemple; il est évident que si ce jeune homme n'était pas venu chez moi, ne m'avait pas mené au bal, j'aurais vu une autre jeune fille, et si je n'avais eu des empêchements tels que cette jeune fille ne pût me plaire, il est certain que j'aurais voulu en être l'époux, de sorte que l'événement initial a eu une influence, mais cette influence ne va pas très loin. En fait, l'événement n'existe jamais, à moins d'être secondé de notre part, secondé par d'autres mobiles, il n'a jamais une action très longue; il s'arrête presque tout de suite, si bien que, jusque-là, les auteurs dramatiques, quand ils avaient présenté ce point de départ, ne l'avaient jamais poussé bien loin, parce que dans la vie réelle il n'est pas poussé bien loin. Ainsi la première réflexion que j'ai faite à ce sujet a été causée précisément par un fait où j'ai été auteur.

J'habitais, à cette époque, rue de la Tour-d'Auvergne, un second étage. Vous savez ce que font

les architectes, ils mettent partout les mêmes portes, et à des portes qui se ressemblent des serrures qui vont à toutes les clefs. J'avais donc dans ma poche une clef qui allait chez moi; je ne me serais jamais douté qu'elle pouvait entrer autre part. Un soir, rentrant très préoccupé de la pièce que je venais de voir jouer, je monte au troisième ; j'ouvre, j'entre, je cherche le bougeoir qu'on me mettait à un endroit déterminé, puis je me dirige vers une porte fermée. Je veux l'ouvrir, mais tout à coup je m'écrie : « Ah! mon Dieu! je me suis trompé, je ne suis pas chez moi. » Je redescends aussitôt.

Le portier, véritable Cerbère, me voit, me demande ce qu'il y a? « Ce n'est rien, lui dis-je, je me suis trompé d'étage. — Comment, rien, mais c'est énorme! Monsieur. » — Le portier raconta le lendemain l'histoire qui fit le tour de la maison. Eh bien, voilà dans la vie ordinaire les erreurs qui nous dirigent. Je suppose un moment que je sois entré (je mets la chose au pis) et que j'aie trouvé la maîtresse plongée dans le sommeil. Que serait-il arrivé? Réveillée en sursaut, elle aurait crié au voleur! peut-être, je ne sais pas. — « Mon Dieu, Madame, rassurez-vous, je suis le locataire du second, vous me connaissez, eh bien, n'en parlons plus. » — Je lui aurais fait mes excuses, une visite; je lui aurais serré la main; et cela aurait ainsi fini, parce qu'un événement initial ne va pas très loin. Mais, après cette aventure, je me disais en moi-même : Faisons de cela un point de départ : j'entre, il est une heure du matin, j'ouvre la porte du troisième étage;

je suppose que cette dame (je ne fais que supposer) est en conversation criminelle : — « Ah! ciel! mon mari! » — La personne qui se trouve avec elle s'enferme aussitôt dans un placard. La dame se met au lit — j'ôte mon habit. — « Ah! mon ami! c'est toi. — C'est moi. — Dieu! Qu'est-ce? — On n'entre pas. — Mais enfin... — Mon mari! mon mari! » — (Je ne suppose que ce qu'il y a dans le vaudeville). — Or, la cuisinière aime de son côté. Aux cris de la dame, je m'aperçois de mon erreur; effrayé, je vais pour me réfugier à mon tour dans un autre placard, mais il y a quelqu'un. — « On n'entre pas, s'écrie la cuisinière... Il y a un artilleur. » — Et maintenant voilà notre situation. Nous sommes chacun dans un placard. C'est là le vaudeville. Qu'avons-nous, dans ce moment-ci, à part le fait initial. Est-ce qu'il n'y aurait pas d'autres choses? Non, du tout; pas de caractères, rien que des faits. Maintenant j'aurais peut-être besoin de créer des caractères. Si je veux que le mari soit une personne dupée, j'en ferai un vieux capitaine qui ne parlera que de tuer; si je veux que ce soit un nigaud solennel, j'en ferai un magistrat; un fat imbécile, j'en ferai un épicier. Oh! remarquez ici, Messieurs, que je subordonne l'état des gens, leur caractère, leur manière d'être, je subordonne tout cela, à quoi? Au fait que je regarde se développer suivant de certaines lois; c'est le jeu de carambolage au billard substitué au jeu de nos pères. Vous savez que le grand roi jouait au billard avec M. Chamerlin. Le billard, dont les bandes n'étaient point revêtues de ressorts

élastiques, était percé de six trous à chaque angle. Le roi majestueusement se penchait sur la bille, donnait un fort coup; il fallait que l'autre bille allât dans un trou, et ainsi de suite jusqu'au trou final; si par hasard c'était sa bille qui y restait, il se *blousait*. A ce jeu on en a substitué un autre, on calcule l'angle d'incidence et l'angle de réflexion; on pousse une bille, elle rebondit sur les autres; et on a alors un jeu extrêmement varié; il y a — les deux bandes, — les trois bandes, — les quatre bandes, — les massés, — les rétros, — etc. Eh bien, le vaudeville n'est pas autre chose; c'est un fait : on pousse une bille; elle va en choquer une seconde qui rebondit sur une troisième après avoir décrit un certain nombre de cercles, et enfin s'arrête quand le mouvement initial est épuisé. Les trois quarts du temps, on ne prend pas la peine d'expliquer comment tout cela s'est produit. Voilà quel est le vaudeville. Eh bien, Messieurs, la gloire de Beaumarchais, c'est de l'avoir inventé. Vous me direz, ce n'est pas une grande gloire d'avoir inventé le billard; je vous réponds : celui qui l'a inventé a toujours plus de mérite que celui qui n'invente rien. Beaumarchais a inventé le vaudeville, il en a donné en même temps le premier modèle, et le modèle le plus parfait qu'il y ait jamais eu. Vous trouverez dans le second acte du *Mariage de Figaro* une scène merveilleuse, ou plutôt une suite de scène, où précisément un fait initial se voit constamment arrêté et repris à la suite d'incidents divers qui lui redonnent son impulsion première. Le comte a été avisé par un billet que sa femme

devait recevoir quelqu'un, il arrive; la comtesse est occupée à habiller Chérubin : elle se prend de peur (remarquez que si elle avait l'ombre de sens commun, elle ouvrirait à son mari et cela serait fini), mais non, elle fait cacher Chérubin et ouvre enfin au comte. Il ne voit personne, c'est fini; la scène va s'arrêter, mais on entend une chaise qui tombe dans la pièce où Chérubin s'est caché. La comtesse de dire : C'est Suzanne. — Je veux voir, dit le comte. — Impossible, dit la comtesse, elle s'habille — autant de réponses qu'en ferait une femme qui est prise en flagrant délit. Le comte ne veut pas entendre raison; il va chercher un instrument pour enfoncer la porte; et pour que rien ne soit changé pendant son absence, il ferme toutes les issues et emmène avec lui sa femme. C'est toujours ainsi dans le vaudeville, dans celui de Beaumarchais, de Scribe, de Sardou, de Hennequin; il y a toujours un moment où l'on dit : faut-il qu'il soit bête, et en effet le comte est d'une stupidité extraordinaire. Il emmène donc sa femme et il ne se doute pas que, pendant son absence, il va se passer toute sorte de choses. Mais vous me ferez remarquer ceci, cela... ce n'est pas du jeu, si vous ne me faites pas crédit, il n'est plus possible de s'amuser, il n'y a plus de théâtre; du moment que vous ne voulez pas être dans le jeu, c'est fini. Il faut donc absolument être avec l'auteur. Le comte donc s'en va. Suzanne prend la place de Chérubin; le comte revient, tout était comme il l'avait laissé. — « Madame, voulez-vous ouvrir. » — Remarquez que je ne sais rien de ce qui s'est passé. — « Mais,

vous comprenez, dit la comtesse, c'était une plaisanterie que nous faisions, vous allez trouver Chérubin encore nu. » Si vous faites encore ici des réflexions, vous trouverez que la comtesse est sotte, car elle devrait penser que, si Chérubin était nu, il a dû s'habiller depuis le temps; s'il ne l'a pas fait, il a eu tout à fait tort. Mais, je vous l'ai dit, c'est un jeu où le public joue avec l'auteur, où l'auteur joue avec le public. Ils se passent réciproquement une quantité de choses. L'auteur dit au public : accordez-moi cela; ce n'est pas bien difficile; ce que vous voulez, c'est vous amuser; eh bien, je vais vous amuser. »

Donc le comte va pour enfoncer la porte, c'est Suzanne qui sort; émotion de la comtesse. Suzanne lui apprend que le petit page est bien loin; le comte est réduit à faire des excuses; le mouvement initial finit, la bille s'arrête, s'il n'y a pas un nouveau choc qui la mette en mouvement. C'est là qu'est l'invention particulière de l'auteur dramatique. — « Mais enfin, dit le comte, qui m'a envoyé ce billet? — C'est Figaro qui vous l'avait écrit. » — Figaro arrive. Le comte alors de l'apostropher : « Oh! l'homme au billet! — Quel billet? — Mais oui, ce billet. » Et alors toutes les femmes de dire : « Oui, oui, oui, le billet de tantôt! Il n'y a plus rien à cacher, le badinage est consommé! »

FIGARO, *cherchant à deviner.*

Le badinage est consommé...

LE COMTE.

Oui, consommé. Que dis-tu là-dessus?

FIGARO.

Moi, je dis... que je voudrais bien qu'on en pût dire autant de mon mariage...

La scène s'arrête encore; mais Antonio se présente avec un pot de giroflées toutes brisées et voilà la scène qui continue. Le fait initial s'arrête à chaque instant et est toujours repris avec d'autres incidents; c'est un trois-bandes, un quatre-bandes; c'est la bille qui continue jusqu'à ce qu'elle retrouve l'autre bille et qu'elle carambole. Voilà donc Antonio qui arrive : — « On jette toutes sortes de choses par ces fenêtres, et tout à l'heure encore on vient d'en jeter un homme. — Comment, on vient d'en jeter un homme », dit le comte furieux.

SUZANNE, *bas, à Figaro.*

Détourne, détourne.

. . . . . .

Figaro alors de dire : « C'est moi qui ai sauté par la fenêtre; en entendant la voix de Monseigneur, je ne sais quelle crainte m'a saisi à l'occasion de ce billet, et, s'il faut avouer ma bêtise, j'ai sauté sans réflexion sur les couches, où je me suis même foulé un peu le pied droit. »

C'est fini; le comte ne peut pas dire que ce n'est pas vrai; il n'en sait rien. Alors Antonio : « Puisque c'est vous, il est juste de vous rendre ce brimborion de papier qui a coulé de votre veste en tombant. »

LE COMTE *se jette dessus.*

Donne-le-moi.

(*Il ouvre le papier et le referme.*)

FIGARO, *à part.*

Je suis pris.

LE COMTE.

Qu'est-ce que c'est que ce papier?

Le comte ouvre le papier; la comtesse voit que c'est le brevet, le dit à Suzanne, qui le dit à Figaro, et alors celui-ci de s'écrier : « Ah! oui, c'est le brevet de ce malheureux enfant, qu'il m'avait remis et que j'ai oublié de lui rendre. »

LE COMTE, *regarde le papier.*

Il n'y manque rien?

LA COMTESSE.

Le cachet.

SUZANNE, *bas, à Figaro.*

Le cachet manque.

LE COMTE, *à Figaro.*

Vous ne répondrez pas?

FIGARO.

C'est... qu'en effet, il y manque peu de chose. On dit que c'est l'usage...

LE COMTE.

L'usage! l'usage! l'usage de quoi?

FIGARO.

D'apposer le sceau de vos armes.

LE COMTE.

Allons, il est écrit que je ne saurai rien.

Eh bien, Messieurs, cette scène est merveilleuse, merveilleuse; c'est une scène absolument typique. On l'a refaite dix fois : Sardou l'a refaite dans les *Intimes*; elle sert de modèle à toutes les scènes de vaudeville depuis quatre-

vingts ans. Sardou disait que, s'il n'y avait pas eu de Beaumarchais, il n'y aurait pas eu de Scribe; moi je puis dire : s'il n'y avait pas eu de Scribe, il n'y aurait pas eu de Sardou : *Beaumarchais genuit Scribotem, Scribotes genuit Sardoum.* Voilà comment nous sommes arrivés au vaudeville contemporain. C'est Beaumarchais qui l'a créé de toutes pièces, qui en a donné un modèle inimitable. Ce n'est pas tout; nous avons été plus loin de notre temps. La formule de Hennequin se trouve dans le *Mariage de Figaro.* Vous verrez, au dernier acte, la scène se passer la nuit, à droite et à gauche, dans un pavillon. Tous les personnages s'y rendent, amenés par des raisons différentes. Suzanne est déguisée en comtesse, et la comtesse est déguisée en Suzanne; Figaro prend la comtesse pour Suzanne; le comte tombe dans la même erreur; Chérubin prend le comte pour une femme; il pleut des baisers, il pleut des soufflets; les baisers tombent sur les joues qui attendaient des soufflets et les soufflets sur les joues qui attendaient des baisers, de sorte qu'il y a une mêlée, une mêlée inexplicable : tous s'enfuient dans un des pavillons : le comte arrive et il veut avoir la preuve que sa femme est coupable; il entre dans le pavillon, et il y trouve Chérubin, Fanchette, tout le monde, excepté la comtesse, qui arrive de l'autre côté et qui remet tout en état, en sorte que la pièce est finie. Eh bien, ces cinq actes, c'est absolument les *Dominos roses*; ils sont sortis tout armés de ces cinq actes, comme tout le vaudeville de Sardou et de Scribe est sorti du

deuxième acte de *Figaro*. C'est l'originalité de Beaumarchais. Il y a des choses qui ne frappent plus; il est évident que, quand une œuvre est faite, il faut être du métier pour la comprendre. Mais cependant celui qui a trouvé le Vaudeville, celui qui en a donné la formule, est bien un homme de génie en son genre qui était absolument nouveau. Il faut donc restituer cette gloire à Beaumarchais; ce n'est peut-être pas celle que vous connaissez; c'est celle cependant qui est bien générale, bien originale. Qu'a créé Beaumarchais? Il nous a donné la formule la meilleure, le modèle le plus parfait du Vaudeville. Je vous disais tout à l'heure qu'il y avait dans le *Mariage de Figaro* le mélodrame; je pourrais vous faire observer, par la même série d'idées, que Beaumarchais a été, pour sa petite part, un des créateurs du mélodrame en France. Dans cette pièce singulière, et, si je n'insiste pas, c'est que toutes ces scènes ont disparu, il y a le mélodrame tel que l'a conçu Dennery : une mère qui recherche son enfant, l'enfant qui est reconnu à un signe quelconque, le fils se jette dans les bras de sa mère et s'écrie : « Ah! ma mère! » et celle-ci : « Tu es mon fils. Voilà ton père, celui qui te détestait. » Il se jette dans ses bras : « Ah! mon père! voilà que je pleure... »

C'est tout ce qu'on a conservé. La scène était beaucoup plus longue, car cette partie avait été travaillée par Beaumarchais. Je ne vous en parle qu'à peine. Dans cette pièce, qui est déjà énorme, c'était une scène parasite, mais j'étais bien obligé de vous en dire quelques mots, puisqu'elle montre

que Beaumarchais n'a jamais vu la juste proportion des choses, quand il a mêlé tous les genres et tous les systèmes à la fois, sans ordre, sans choix, dans cette pièce extraordinaire. Maintenant, messieurs, car Beaumarchais est un créateur de toutes sortes de choses, il y a la pièce à spectacle dans le *Mariage de Figaro*. Cela n'existait pas avant lui. Vous avez bien des pièces-ballets où l'action s'arrêtait un instant, puis Polichinelle arrivait; il y avait des danses, des divertissements, quand on rattachait le divertissement à la pièce; c'était connu dans Molière, mais cela ne faisait pas corps avec la pièce. Pour rendre la critique utile et pour la justifier, il nous suffit de voir le quatrième acte du *Mariage de Figaro*.

Beaumarchais a donc créé le vaudeville, la pièce à spectacle, le mélodrame avec toutes les conséquences de ces pièces; ainsi vous verrez le rôle énorme que joue l'accessoire dans le troisième acte; autrefois on ne connaissait pas l'accessoire au théâtre; Molière, Marivaux, ne s'en servaient jamais. Il y avait une table pour écrire et une chaise pour s'asseoir. Remarquez tout ce que vous avez dans le deuxième acte de *Figaro* : un ruban, un pot de giroflées, un brevet, le cachet de ce brevet; vous avez plus tard le billet qui tombe, la chaise que l'on renverse, parce que toutes les fois que vous faites du vaudeville, du mélodrame, toutes les fois que vous donnez aux faits une importance primordiale, naturellement l'accessoire vient à la suite de ce fait lui-même. Eh bien, c'est encore Beaumar-

chais qui a trouvé cela. Voilà pour sa part d'invention et d'originalité.

Maintenant nous allons passer à un examen qui est infiniment plus grave et plus important, ce qui a fait que son théâtre dure encore et durera toujours. Je vous faisais observer qu'on a repris à Beaumarchais le deuxième acte et le dernier acte du *Mariage de Figaro*; je disais que je n'en connaissais pas de meilleur; mais, à côté d'eux, il y a des choses qui n'excitent plus qu'une curiosité modérée, néanmoins il y a aussi des choses qui demeurent toujours, c'est l'étude des caractères, l'étude des mœurs. Ce *Mariage de Figaro* est une pièce de caractères; Beaumarchais a créé deux ou trois personnages, on peut dire trois. Il y en a deux qui sont incomparables : le premier de tous, messieurs, c'est Chérubin, ce n'est pas du tout Figaro. Chérubin! c'était la chose du monde la plus difficile, peut-être, à mettre au théâtre; Chérubin! c'est l'éveil de la puberté chez un jeune homme; non pas chez un jeune attendri, languissant, comme dans l'ancien temps. C'est Mozart qui a compris ce rôle comme Beaumarchais — : « Mon cœur soupire », — (comme soupirait si délicieusement Mme Carvalho). Son cœur soupire, ses yeux s'allument, son sang pétille, tout son être frémit de désirs; il est là à travers les senteurs du printemps, il est là avec ses narines fraîchement ouvertes à la puberté; c'est l'*odor di femina* qui le mène et l'entraîne avec violence vers l'éternel féminin. C'est un jeune garçon qui mettra à mal toutes les femmes qu'il rencontrera. Il est loin

d'être un Don Juan et un être insensible qui ne cherche les femmes que pour satisfaire son amour-propre. Chérubin, lui, aime les femmes pour les femmes; peu importe que ce soit Mathurine ou une autre; il s'amuse avec Fanchette, il embrasse Suzanne, il adore la comtesse, mais il n'ose s'avancer, il tremble devant elle, parce qu'elle est trop belle, trop imposante; attendez deux ans, il aura plus de hardiesse. Remarquez qu'il est charmant; il y a du troubadour chez lui. Il sera pincé plus tard, il trouvera sans doute la Dame blanche; cela fera peut-être un très bon mari, car, quand il aura ainsi connu toutes les femmes qu'il aura rencontrées, toute son ardeur s'évanouira, il sera heureux et rendra sa femme heureuse. C'est là une rareté, mais elle peut se découvrir. De sorte qu'il y a là un caractère tracé d'une façon merveilleuse, avec une finesse, une grâce, une hardiesse extraordinaire; la hardiesse est telle qu'on fait jouer le rôle par une femme; il vaudrait mieux trouver un homme de dix-sept ans, qui serait plein de verve, mais on n'en trouve pas; il faut avoir trente-cinq ans pour pouvoir figurer convenablement au théâtre; il faut connaître admirablement son métier. Les jeunes gens qui ne sont pas embarrassés sont peu nombreux dans ce monde, ils sont encore plus rares au théâtre; ils ne savent pas, ils ont l'air embarrassé, ils ne savent que faire de leurs bras, de leurs jambes. Chérubin est donc unique absolument dans notre littérature moderne, jamais on ne le refera, cela est impossible.

Le second caractère, c'est Suzanne. Beaumar-

chais a eu cette gloire, lui qui était pourtant bien volage (c'est peut-être ce qui l'a rendu plus savant), de connaître tout à fait la femme. Il a aimé jusqu'à la fin de sa vie, il a joué son jeune âge jusqu'au bout. C'est la revanche de Chérubin. Si Chérubin ne veille pas sur lui, si après avoir passé l'âge de Chérubin, il continue de jouer ce rôle, il arrive, Messieurs, qu'à l'âge où il est absurde, et même inconvenant d'aimer, il devient le baron Hulot. Beaumarchais, qui était Chérubin quand il avait dix-sept ou dix-huit ans, fut le baron Hulot quand il eut soixante-cinq à soixante-dix ans; il a déshonoré sa vieillesse, parce qu'il a voulu être Chérubin jusqu'à la fin de son existence. Il a trouvé des amantes viles; c'est là précisément ce qui arrive aux Chérubins quand ils ne veulent devenir des jeunes gens sérieux à l'âge de trente à trente-cinq ans.

Suzanne, Messieurs, a un caractère idéal; elle est vraie, elle est franche. La Suzanne de Beaumarchais est bien supérieure aux jeunes filles de Molière; sans doute il serait charmant d'être marié à Henriette; mais elle est une maîtresse femme, un peu sèche, connaissant beaucoup de choses, d'une hardiesse excessive, d'opinions et d'idées étranges. Elle fera de son mari tout ce qu'elle voudra; il en sera très heureux peut-être, car le bonheur des hommes, c'est d'être conduits par les femmes, quand elles ont du bon sens; et sans aucun doute l'homme aime toujours à contrarier les volontés de la femme. Or, Suzanne a cela pour elle; elle est pleine de jeunesse, gaie, elle adore son mari; elle ne l'adore pas d'une

façon mièvre, non, c'est son homme, elle l'aime beaucoup, et elle l'aimera beaucoup toute sa vie; il ne faudra pas que Figaro ne marche pas droit, car elle sera à l'occasion une maîtresse femme. Elle lui rendra la vie, non seulement douce, mais encore gaie; c'est l'ancienne femme française, la nouvelle aussi... peut-être. Vive la gaieté, c'est là toute la vie, car d'être bonne, d'être aimable, c'est très bien; être gaie, c'est mieux. Suzanne, elle, exhale l'honnêteté, la probité, la grâce, tout ce que vous voudrez; elle s'amuse de tout; avec cela elle affectionne vivement son futur mari, en un mot elle est aimante au possible; il n'y a pas de femme plus désirable que Suzanne. C'est une femme adorable, ou plutôt une jeune fille adorable, car des femmes adorables, on en fait encore beaucoup (au théâtre, j'entends), mais des jeunes filles, presque pas; il n'y a peut-être pas cinq ou six jeunes filles dans notre littérature dramatique. Dumas n'en a pas une; dans Augier on trouve toujours la même : une jeune fille un peu sérieuse, une personne très agréable; on la prendrait pour femme sans doute et on se dirait : « Je serai très heureux, très heureux, de vivre avec elle »; voilà tout, tandis que Suzanne est gentille, elle est une merveilleuse petite, et quand on la voit, on se dit : « Quelle bonne petite femme cela fera, comme elle est amusante, comme elle est ingénieuse, comme elle est charmante. » Beaumarchais a créé deux caractères de femme : Suzanne et la comtesse. Rosine, c'est plutôt un état d'esprit qu'un caractère qu'il a peint; c'était la Rosine d'autrefois, cette

Rosine si fertile en ressources, si spirituelle et même animée d'une certaine gaieté. Son mari la trompe, elle le sait; elle a une certaine mélancolie; elle est sentimentale; il lui vient une pointe de sentiments (il faut se méfier des femmes qui ont une pointe de sentiments, car il se trouve toujours quelqu'un qui, lui, en profite); son mari ne se doute pas de cela, il dit : « Elle a ses vapeurs. » Elle a un petit ruban; ce ruban, c'est un ruban d'un enfant de quinze à seize ans, oui, mais il est taché de sang; elle le met dans son corsage; elle le garde; elle parle à ce petit jeune homme avec je ne sais quelle tendresse moitié maternelle, moitié amoureuse, il y a un moment où elle se le reproche : Elle sait fort bien qu'elle fait mal, mais quand le comte viendra, elle s'empressera de dire! « Est-ce que nous faisons du mal, par exemple. » Ce n'est pas la comtesse qui dit cela, la comtesse sait qu'elle manque à ses devoirs... Et Beaumarchais a voulu que la comtesse se séparât du ruban, et le donnât comme la jarretière de la mariée. La comtesse arrache donc ce ruban qu'elle a tant gardé dans son sein et le jette à terre; Chérubin le saisit et s'écrie : « Que celui qui le veut vienne me le disputer. Il le rapportera dans deux ans. » Ce n'est pas encore la mère coupable qu'on ne joue plus maintenant, mais qu'on jouait beaucoup dans mon enfance.

Le comte est un grand seigneur, digne, aimable, il joue son rôle à merveille; tout le monde le berne, le bafoue, se moque de lui; avec cela il reste toujours le représentant d'un grand sei-

gneur élégant, et il traverse la pièce sans recevoir aucune des éclaboussures qu'on lui jette de tous les côtés au visage. Cela était très difficile à faire.

Enfin, il reste le personnage de Figaro. Je suis désolé de n'être pas de l'avis de tout le monde; mais, enfin, j'ai bien des gens avec moi qui prétendent que Figaro est, de tous les caractères de Beaumarchais, le seul qui soit absolument manqué. C'est très curieux. Figaro ne participe pas à l'action, il a l'air de mener toute l'action. Tout ce qu'il fait ne sert à rien; chacun de ses actes est une bêtise. C'est lui qui prévient le comte que sa femme va recevoir un amant. Le comte a une explication avec Figaro, c'est dans l'acte troisième : il y a une scène très brillante où ils jouent serré l'un et l'autre. Figaro dit : « Il m'a tâté, qu'a-t-il appris? il m'a essayé sous toutes les formes. » Or il se trompe, il lui a tout appris, il dit au comte tout ce que celui-ci veut savoir. Je me rappelle avoir causé de ce rôle avec Samson. Il me disait : « Je le joue, il est très amusant à jouer. » Figaro est toujours en mouvement; il trépide en quelque sorte autour de l'action; il ne la dirige pas; elle va sans lui, à côté de lui, malgré lui. Beaumarchais l'a bien senti quand, à un moment donné, Suzanne s'écrie : « Rien de ce que nous nous effrayons est arrivé », et Figaro répond : « Le hasard a été plus prudent, plus sage que nous. » Et alors, voilà qui est très curieux : celui qui se vante de conduire la pièce, celui qui parle tout le temps, celui qui a une verve endiablée, celui-là ne sert à

rien. C'est une pièce bien étrange que celle de Beaumarchais. Et on ne s'en aperçoit pas; ce Figaro a un tel mouvement de jambes, d'esprit, de pensée; il a tant et tant de mots à son service; il rive si bien son clou à chacun, que personne ne s'imagine un instant qu'il ne sert à rien et qu'il nuit parfaitement à tout le monde; rien n'est plus étonnant. Il n'en est pas moins vrai que c'est un rôle des plus brillants, et des plus difficiles à jouer, parce qu'il est le porte-paroles des revendications sociales; la pièce à spectacle, le mélodrame, la comédie de caractère, la comédie de mœurs, il y a une pièce à thèse, ce qu'on appelait une satire sociale. On s'imagine que Beaumarchais a soutenu des thèses curieuses, singulières, des thèses nouvelles, comme fait, par exemple, Dumas; rien n'est plus faux, au théâtre on s'expose toujours à le faire, quand on dit une chose nouvelle, une chose qui n'est pas acceptée par le public tout entier, même quand les trois quarts du temps on ne fait que lancer un mot d'esprit, qui est trop fin pour être compris par tout le monde. Il y a évidemment des personnes qui ont l'esprit plus éveillé; il y en a d'autres dont l'esprit est retardé et d'autres même (cela est incompréhensible) qui n'en ont pas du tout. Eh bien, chaque fois qu'on dit sur la scène une chose assez délicate à comprendre, une partie du public la saisit aussitôt; une autre partie quelques minutes après seulement, et la dernière vers le soir, la représentation terminée, sur l'oreiller. Apporte-t-on une idée nouvelle, cette idée peut-elle n'être acceptée que de peu de

gens, les autres se tiennent sur la défensive, le plus grand nombre s'écrie : « Non, non, ce n'est pas vrai, cela choque des préjugés. » Au théâtre on ne peut revendiquer une vérité que lorsqu'elle est devenue le patrimoine du public, que lorsqu'elle a été ressentie par tout le monde, que lorsque personne ne peut faire d'opposition; mais me dira-t-on : « Où est la difficulté? » Elle est énorme, une difficulté telle que, si on n'est pas un homme de théâtre, on n'en vient jamais à bout. Il faut trouver la formule de cette vérité; il faut trouver, soit une phrase, soit un jeu de scène, qui traduise fidèlement aux yeux de toute la foule la vérité dont la formule nous est donnée; il faut que tout le monde dise en sortant : « Ah! oui, cela est. » Pendant le dix-septième siècle on a agité cette question de savoir s'il valait mieux que les charges judiciaires fussent achetées ou fussent données par le gouvernement, par l'État, par le roi. Pendant soixante ans, on a traité cette double question, résolue tantôt d'une façon, tantôt d'une autre. Elle était devenue en quelque sorte le pain quotidien des encyclopédistes, et Voltaire, dans un conte charmant, *Babouc*, l'avait traitée à sa manière. Babouc est envoyé par Ituriel dans la ville de Persépolis pour voir ce qui s'y passe. Il croit que les jeunes magistrats qu'il voit achetant une charge de juge, doivent juger très mal; et pas, du tout, ils jugent très bien, quoiqu'ils soient payés pour juger, ils jugent mieux que ces vieux jurés qui ont passé toute leur vie à plaider le pour et le contre. Or, Bridoison est le type du juge imbécile. Marceline lui

donne une raison, et chaque fois l'autre répond par une bêtise. « J'entends bien, dit-il. — Mais non, vous n'entendez pas, ce n'est pas cela, dit Marceline. — Mais j'entends bien. — Non, non, non, répond Marceline. » Enfin à bout de patience elle s'écrie : « Ah çà, mais est-ce que c'est vous qui allez nous juger ! — Est-ce que j'ai acheté ma charge pour autre chose. » — Regardez, Messieurs, comme le mot est juste, comme la chose est en scène immédiatement. Tout le monde se dit : « C'est pourtant vrai qu'un homme peut acheter une charge, qu'il peut juger, il n'aura rien à faire; c'est une abomination. En sorte que lorsque Marceline s'écrie : « C'est un grand abus que de les vendre ! » Admirez le mot qui suit :

« Bridoison. — Oui; l'on ferait bien mieux de nous les donner pour rien. » Et alors regardez où cela nous mène. Immédiatement le public se dit : « C'est pourtant vrai, on les vendait ces magistratures au quinzième siècle, on les donne ces magistratures aujourd'hui. » Vous voyez comment tout a été mis en scène, a été saisi. Beaumarchais a donc trouvé la vraie formule. Non seulement il a trouvé la formule dramatique, mais il l'a mise à sa place. On ne trouve pas la formule quand on pose au théâtre des points d'interrogation. Vous croyez que c'est du style de théâtre, ce n'est pas vrai. Le style de théâtre (les gens qui ne connaissent pas le théâtre ne veulent pas en convenir) consiste à ramasser une idée dans une phrase, qui passe par-dessus la rampe, et qui tombe sur le public, lumineuse, compacte, qui enfonce la vérité dans les yeux du

spectateur, qui l'enfonce, non pas seulement par le sens de la phrase, mais par le sens des mots. Messieurs, il y a des quantités de formules dans le *Mariage de Figaro* ; il y en a beaucoup qui sont présentées à tous les esprits. Entre autres, celle-là : « Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. » Et vous en trouverez ainsi des douzaines.

Faire la satire sociale au théâtre, c'est prendre une idée qui est déjà entrée dans tous les esprits, dont tout le monde convient, qui soit en quelque sorte noyée dans la masse; c'est donner à cette idée une formule vivante qui s'impose à l'imagination, ou bien la résumer dans une phrase dont tout le monde se souvient en sortant, qui devient un proverbe qu'on applique, de telle façon que, dans la presse même de ce siècle, nous nous servons encore de l'expression : « Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. »

Tout ce qu'a demandé Beaumarchais n'est pas encore accordé; ainsi, il y a les revendications sur le sort des femmes; Marceline parle du sort des femmes, c'est cette guerre qui continue de nos jours. « Les femmes sont mineures pour leurs biens, majeures pour leurs fautes. » Tout ce qu'on peut revendiquer pour les femmes est là. Quand on a trouvé une de ces formules c'est une merveille. Et Beaumarchais en a trouvé une quantité; c'est pour ainsi dire un crépitement de mots, qui ont tous un sens précis, qui ont été l'avènement de la Révolution. Ce n'est pas lui qui a trouvé ces idées, il les a ramassées dans le public. On disait au dix-huitième siècle : « Ah!

Beaumarchais, il n'a eu qu'à puiser dans les livres qui avaient été écrits avant lui. » Il fallait encore le pouvoir; ce n'est pas tout d'avoir trouvé des idées nouvelles, c'est d'avoir présenté les idées ambiantes de ce moment-là; c'est comme cela qu'on a pu dire qu'il a été le précurseur de la Révolution française; cette Révolution, elle est toute proche, nous sommes en 89. M. Larroumet dans une conférence très brillante, dans sa péroraison, nous montrait tout ce monde après 89. Et il nous disait : « La comtesse montera à la guillotine, Figaro prendra la Bastille, il sera auprès de Desmoulins, il passera Girondin, et enfin sera guillotiné. » M. Larroumet raconta, que c'était en voyant défiler tous ces gens dans la cérémonie du mariage, qu'il avait eu ces idées. Tout cela, c'est de la philosophie; mais la pièce n'a pas été conçue ainsi. Le *Mariage de Figaro*, c'est la *Folle journée*, c'est une pièce pleine de gaieté, de plaisanteries. Le tort des acteurs, du moins au Théâtre-Français (je ne sais à l'Odéon), c'est précisément de vouloir faire de cette pièce une pièce politique, une pièce révolutionnaire. Rien n'est plus faux. Ce sont des gens qui s'amusent, qui rient, et iront à la guillotine en chantant. Coquelin, depuis qu'il est devenu un homme politique, a voulu faire de Figaro le porte-parole des revendications sociales. Je lui disais : « Non, mon ami, Figaro est tout autre que vous le faites; c'est un barbier, il faut qu'il soit gai; vous m'en faites un raseur. »

Oui, c'est la folle journée; voyez tous ces gens brillants de gaieté, d'amour, de bonne grâce, ils

s'en vont vers un avenir inconnu, mais tous s'imaginent que cet avenir sera merveilleux. En 1784, personne ne savait s'il y aurait une Révolution cinq ans après; si l'auteur n'en a absolument rien dit, c'est qu'il ne l'a pas soupçonné. Il a frondé de la façon la plus gaie les abus de son temps; il s'est imaginé qu'il n'y avait qu'à les fronder; mais on s'est aperçu que les abus tenaient fermes et alors on a tâché de les faire oublier en excitant la gaieté de cette forte génération. Maintenant, Messieurs, vous allez voir cette pièce folle, et vous devrez conserver dans vos esprits la péroraison terrible de M. Larroumet! Moi, je suis vieux, je ne verrai plus de grandes choses sans doute; vous, vous avez tous de quinze à vingt ans, vous verrez, soyez-en sûrs, des événements autrement graves que ceux de 93. Il faut vous ceindre les reins; il faut rire, il faut être prêts à toute éventualité; il est honteux pour une génération de se laisser entraîner à la guillotine sans résister; de laisser tourner contre soi les réformes qu'on pourrait faire. En même temps travaillez ferme, travaillez toujours, sans cesse; faites des exercices physiques, soyez de vrais hommes et peut-être pourrez-vous gouverner et endiguer les Révolutions que je prévois et qui, si vous ne vous y opposez pas, seront autrement dures et douloureuses que toutes les épreuves qu'ont traversées nos pères.

CONFÉRENCE

Faite par M. HENRI DE LAPOMMERAYE

AU

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON, LE 28 MARS — MI-CARÊME 1889,

AVANT LA REPRÉSENTATION DU

BOURGEOIS GENTILHOMME

MESDAMES ET MESSIEURS,

En ce jour de mi-carême où chacun a le désir et le ferme propos de se divertir, il est peut-être bien imprudent d'offrir une conférence — chose grave ! — à un public qui vient entendre Molière, voir la cérémonie turque et écouter la musique de Lulli, si bien interprétée par l'excellent orchestre de M. Lamoureux. Quand M. Porel voulut bien faire appel à mon concours, j'eus sur-le-champ le sentiment du péril. Je l'éprouve — et vous n'aurez pas de peine à le croire — encore plus violemment à cette heure ; aussi vous avouerai-je que j'ai cherché comment je pourrais conjurer le danger. Je n'avais pas la prétention de lutter de verve avec le dialogue de Molière, je n'avais point l'envie de me tirer d'affaire à la façon de Lulli, qui ne se contentait pas d'être admiré comme musicien par la cour et la ville,

mais qui était un maître bouffon intarissable en *trivelinades et pantalonnades*, grâce auxquelles il gagna la faveur de Louis XIV. On conte notamment qu'il se chargea dans une des représentations de *Monsieur de Pourceaugnac*, du personnage d'un des deux médecins italiens, et que, tenant à la main une lance assez prolongée, il se distingua dans la partie de l'intermède des apothicaires, que les contemporains appellent si spirituellement « une course à la bague » : Lulli plein d'ardeur bondit dans l'orchestre, sauta sur un clavecin et creva l'instrument à la grande joie du roi Soleil.

Même le jour de la mi-carême, vous n'attendez pas d'un conférencier le même procédé, fût-ce pour conquérir l'agrément de Sa Majesté le public. Il fallut donc trouver autre chose, et voici ce que j'ai résolu. D'abord, ma causerie sera très courte, et, vu la mi-carême, je ferai une mi-conférence; ensuite, comme ces jours de gaieté générale sont surtout des fêtes de famille, je vais vous parler de la famille, vous montrer ce que Molière a fait pour la famille et quelle moralité, à ce point de vue, on peut tirer de son théâtre entier. A mon sens, la famille a eu dans Molière un sage législateur, un éloquent défenseur. Si je réussis à vous faire partager mon opinion, surtout à vous, Mesdames, vous, mères de famille qui craignez un peu Molière, il me semble que nous n'aurons point perdu notre temps, et que vous voudrez bien m'excuser de retarder un instant l'heure de la comédie, de la musique et de la mascarade. J'ose même ajouter

que j'en suis sûr, car je sais combien les habitués de ces matinées savent faire bon accueil à ces développements moraux, et c'est à vous surtout, Mesdames et Messieurs, qu'on peut appliquer les paroles du maître à danser de M. Jourdain : « Il y a plaisir à travailler pour des personnes qui soient capables de sentir les délicatesses d'un art, qui sachent faire un doux accueil aux beautés d'un ouvrage, et, par de chatouillantes approbations, vous régaler de votre travail... »

*
* *

Voyons donc ce que Molière a fait pour la famille.

Il revient de province; il arrive dans la capitale, joue devant le roi; il a déjà dans son bagage ces œuvres rayonnantes de jeunesse, *l'Étourdi*, *le Dépit amoureux*; mais, la première pièce qu'il compose à Paris, et pour Paris, c'est : *Les Précieuses ridicules*; or, du premier coup, en écrivant cette pièce, il rend un très grand service à la famille. En effet, il lutte contre l'invasion du romanesque dans le cœur des jeunes filles, j'entends le romanesque exagéré, mauvais, pernicieux, car Molière ne proscrit pas la poésie de l'amour; Lucile et Eraste sont là pour l'attester! Ce que Molière ne veut pas, c'est que le cœur perde cette simplicité et cette honnêteté qui sont si nécessaires à la femme. Il lutte contre la lente corruption qui vient par la lecture. Il

critique et discrédite ces codes de l'amour qui admettaient qu'on se fît enlever — en tout bien tout honneur — plusieurs fois, et qui proclamaient que « le mariage ne doit arriver qu'après les autres aventures ». Il bafoue ces folles, qui veulent que leurs futurs époux soient amenés *fatalement* près d'elles, car si ce n'est pas *fatalement*, ça ne compte pas; il réprimande ces imprudentes qui n'admettent les loyales déclarations d'un fiancé, que lorsque celles-ci sont faites en un endroit écarté, dans une allée de jardin, loin de la compagnie; il raille ces sottes qui ne rêvent qu'entraves à leur bonheur et que persécutions des pères, la persécution étant comme le piment de la passion. Ainsi Molière montrait les conséquences fâcheuses des mauvaises fréquentations et des mauvaises lectures : la cervelle des jeunes filles dérangée, leur honnêteté faussée; il luttait contre le mauvais goût, et, par le ridicule de ses précieuses, il montrait quels dangers couraient les mœurs et l'esprit français.

Dans *l'École des maris*, Molière continue à servir les intérêts de la famille en plaidant la cause de la tolérance, de la bonté, de la bonne grâce. Il proclame par la bouche d'un de ses personnages, qu'il est bon de conduire les jeunes filles dans les bals, même à la comédie, partout où elles peuvent s'amuser honnêtement; il conseille, quand on a du bien, d'acheter aux femmes ce qui peut leur être agréable, robes, dentelles, rubans, etc...; c'est une morale, Mesdames et Mesdemoiselles, que, ce me semble, vous ne trou-

verez point mauvaise : en un mot, Molière prêche la douceur qui provoque l'affection, et la confiance, qui impose la fidélité.

Dans *l'École des femmes*, — M. Brunetière vous le rappelait en sa conférence si intéressante sur cette pièce, — Molière montre combien il y a de danger à ne pas faire « des unions assorties »; il demande qu'entre époux il n'y ait pas de ces différences d'âge, qui peuvent amener tant de malheurs dans le foyer. *L'École des Femmes*, ce n'est pas autre chose que l'affirmation des droits du cœur et des justes nécessités de la passion qu'on ne méconnait pas impunément.

Après *l'École des maris* et *l'École des femmes*, Molière écrit *Don Juan*. On sait par quels traits il peint le débauché! Le fait-il aimer? Le rend-il sympathique? Non! Molière est pour la femme délaissée contre l'époux adultère. Et puis! quelle leçon que celle qui est donnée par le père de Don Juan! « La naissance n'est rien où la vertu n'est pas! Aussi, nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler, et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous nous impose de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent, et de ne point dégénérer de leur vertu, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants... Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature, que la vertu est le premier titre de noblesse; que je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur qui serait

honnête homme que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous... »

Ainsi, Molière indique quelles sont les véritables bases de la famille, et montre que ce qui constitue la famille dans l'ordre moral, c'est les grandes traditions de vertu qui sont l'honneur des maisons et l'honneur des nations.

Après *Don Juan* vient *le Misanthrope*, dans lequel Molière combat la coquetterie; la coquetterie, cette grande désorganisatrice de la famille; et l'auteur comique offre aux regards du public ce tableau d'une moralité saisissante :

Alceste allant vivre dans la solitude, privé des joies saines de l'amour conjugal parce qu'il a commis la faute de livrer son cœur à une coquette;

Célimène abandonnée par tous ceux qu'elle a trompés, perdue de réputation et tenue dès lors à l'écart par les honnêtes gens. Le vide, voilà pour elle l'avenir!

Tartufe apparaît ensuite! Molière défend la famille contre les exagérations des sentiments religieux et contre les hypocrites de religion; il n'a pas voulu que sous le masque de la piété on vînt mettre le trouble dans les familles, les désorganiser, et, au nom de l'autorité sacerdotale, primer ou supprimer l'autorité du père de famille.

N'est-il pas continu et fort, ce lien qui relie toutes les manifestations de la pensée de Molière?

Mais voici venir *l'Avare!* Et *l'Avare* a servi à attaquer Molière sur le terrain même où je me place. On a prétendu que Molière ne respecte pas la famille, parce qu'il y a dans *l'Avare* la fameuse scène où la malédiction paternelle est traitée

avec beaucoup de sans-gêne par le fils. Bien d'autres ont dit avant moi que c'est le vice de l'avare qui fait que le fils ne respecte pas le père. Oh! certes, je ne prétends pas que le fils ait raison; on doit garder même envers un père coupable une attitude au moins réservée, mais il me semble qu'il est salutaire, cet enseignement s'adressant aux pères et qui démontre que le père doit donner l'exemple à son fils, car pour être respecté par ses enfants il faut se respecter soi-même! Peut-être y a-t-il chez beaucoup de l'hésitation, à la pensée que leurs enfants seront juges de la mauvaise action qu'ils sont tentés de commettre. L'exemple de *l'Avare* servira de frein aux entraînements de certaines passions.

Nous arrivons maintenant au *Bourgeois gentilhomme*, qui, à lui seul, suffirait à justifier notre thèse et notre titre : *Molière et la famille!*

Nous ne sommes plus en face d'un vice, nous sommes en face d'un ridicule. Mais Molière a voulu montrer que les ridicules, comme les vices, désagrègent la famille. Il met sur la scène un bourgeois qui a le tort de renier les traditions de sa famille, de rougir de ceux qui, par le travail, par des sacrifices constants, lui ont permis d'avoir la fortune et de faire quelque figure dans le monde. Livrer à la moquerie du public cet homme-là, c'est rendre service à la famille. Mais il y a plus encore dans cette pièce de Molière, le ridicule de ce bourgeois risque d'amener la destruction de sa famille. Ce bourgeois, atteint de la manie de gentilhommerie, ne se contente pas de singer les marquis, il introduit chez lui

un seigneur-escroc, et à la suite de celui-ci une femme, Dorimène, dont la présence souille son foyer. Ce n'est pas tout! Le vaniteux immole sa fille à ce besoin de paraitre; il veut absolument que l'infortunée fasse, même à contre-cœur, un mariage de haut ton, et sous ce ridicule le père disparaît: plus d'amour, plus d'affection; l'avenir de la pauvre jeune fille est sacrifiée, on la jette à la tête du fils du grand Turc! Peu importe le bonheur de sa fille; le père ne pense plus qu'à lui! Le ridicule a amené l'égoïsme et l'égoïsme a fait disparaître le sentiment de la paternité. Je ne voudrais pas trop assombrir vos esprits ni sembler exagérer la portée d'une comédie; mais cette pièce du *Bourgeois gentilhomme*, malgré toute sa gaieté, malgré toute sa *turquerie*, côtoie le drame; c'est ce que les auteurs du *Gendre de M. Poirier* ont bien compris puisqu'ils ont développé dans ce sens le sujet traité par Molière.

D'ailleurs, si vous voulez bien saisir toute la pensée de Molière, considérez le rôle de Mme Jourdain, la femme, la véritable femme de foyer, un peu raisonneuse peut-être, mais raisonneuse à la façon des meilleurs *raisonneurs* de Molière. Chez elle le raisonnement ne bannit point la raison et elle personnifie le bon sens même, quand elle s'écrie : « Je veux un homme qui m'ait obligation de ma fille, et à qui je puisse dire : Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi. »

Quant aux *Femmes savantes*, Mesdames et Messieurs, la pensée qui a inspiré cette comédie

est de même nature que celle qui a inspiré *le Bourgeois gentilhomme*. De même qu'Orgon tartufié sacrifiait sa fille à son imprudente piété, de même que le bourgeois gentilhomme sacrifiait sa fille à son besoin d'orgueil, de même la femme savante sacrifie sa fille à la science ou plutôt à son amour maladif pour la science... vraie ou fausse. Je ne traiterai pas la question de l'enseignement des femmes : je suis partisan de l'instruction chez la femme, je la veux étendue, mais à la condition que l'on ne poussera pas les choses jusqu'à l'abus et que pour l'amour du grec on ne fera pas épouser de force à une jeune fille, qui ne l'aime pas, quelque Trissotin. De même que la gentilhommerie avait étouffé le sentiment paternel, la manie du savoir a émoussé le sentiment maternel; la famille était encore compromise; elle était en danger; Molière est intervenu.

Et jusque dans sa dernière œuvre, *le Malade imaginaire*, Molière a mis l'enseignement que je tâche de dégager de son théâtre. Le malade imaginaire va sacrifier le bonheur de sa fille par préoccupation de sa propre santé. Il veut être soigné; par conséquent il entend avoir pour gendre un médecin; il se résignerait à n'avoir qu'un apothicaire, pourvu que celui-ci lui prépare bien ce que vous savez... Par l'égoïsme du valétudinaire, la famille est également compromise.

Vous le voyez, depuis la première heure où Molière écrit jusqu'à la dernière, son génie se met au service de la famille. Qu'on ne vienne donc pas arguer de ce qu'il y a dans les pièces

de Molière quelques jeunes gens qui en prennent, je l'accorde, trop à l'aise avec leurs parents. Ce sont jeux de théâtre! Et je pourrais vous montrer qu'il y a dans Molière des pièces qu'on ne connaît guère, qu'on ne lit pas... dans lesquelles les mères et les fils ou les filles apparaissent sous l'aspect le plus tendre et le plus charmant. Chaque fois qu'il parle de la famille et alors que des raisons psychologiques ne l'ont pas encore troublée, Molière en fait la peinture la plus gracieuse, la plus réconfortante. Telle la famille nous apparaît dans *Tartufe*. N'est-ce pas un intérieur délicieux que ce ménage d'Orgon et d'Elmire, avant qu'il soit souillé par la présence de l'hypocrite de religion? Oui, oui, Molière a le respect de la famille. Et si l'on prétendait que c'est moi qui ai imaginé les vues que je prête à Molière, je répondrais que nous avons parfaitement le droit de voir dans les œuvres du génie ce que le génie y a mis, l'eût-il mis inconsciemment : on y voit bien le mal, pourquoi n'aurions-nous pas le droit d'y voir le bien? Je proclame donc Molière l'éloquent défenseur de la famille et le propagateur des sentiments élevés qui font les grandes nations. Je ne veux point prolonger outre mesure cette causerie. Je vais vous laisser tout à la gaieté et à la mascarade; je n'ai fait qu'une ébauche, une sorte de résumé analytique d'une thèse qui pourrait être amplement développée; je confesse que j'ai laissé dans l'ombre certaines productions de Molière dans lesquelles la famille n'est pas aussi bien traitée; et, certes, je n'ai pas le projet de défendre *Amphitryon* en

ce qui touche à la morale. J'ajoute que je comprends que certaines situations peuvent blesser le regard et peuvent choquer l'oreille; on n'a jamais trop de scrupules quand il s'agit de cette créature exquise qui s'appelle la jeune fille; mais je vous demande si, dans toutes les choses humaines, il n'y a pas, comme on dit, *à prendre et à laisser.*

Le théâtre de Molière tombe sous cette loi, mais l'on ne peut nier qu'il y ait dans ce théâtre de grands enseignements pour la famille. Et c'est cet auteur-là que Bossuet, du haut de la chaire, et J.-J. Rousseau, dans sa philosophie chagrine, trouvaient immoral! Non! non! Molière n'est point un démoralisateur, et le mot qu'a dit M. Larroumet sur l'*homme*, je l'appliquerais volontiers à l'écrivain : « Ce grand homme fut en même temps un brave homme. » C'est pourquoi je l'aime et pourquoi je voudrais le faire aimer de tous, surtout de vous, Mesdames, dont il a si bien reproduit les vertus et le bon sens dans les types de Mme Jourdain et Nicole du *Bourgeois gentilhomme*. Je voudrais aussi le faire aimer de vous, jeunes gens, qu'il veut instruire en riant de ce rire si français, si fécond et si sonore, qui a traversé déjà trois siècles, et qui résonnera toujours avec la même puissance, tant que la parole et la pensée humaines ne se seront pas éteintes pour jamais dans le silence de l'éternité.

CONFÉRENCE

Faite par M. GUSTAVE OLLENDORFF

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON, LE 4 AVRIL 1889, AVANT LA REPRÉSENTATION DES

ERINNYES

DE M. LECONTE DE LISLE

MESDAMES, MESSIEURS,

Quand M. le directeur du théâtre national de l'Odéon m'a demandé de faire une conférence, je m'y suis refusé.

— Mais je vous offre un sujet magnifique, le théâtre grec, le théâtre d'Eschyle!

— Raison de plus pour refuser, lui ai-je répondu. Pour parler du théâtre grec et pour en parler savamment, il semble qu'il soit nécessaire d'être très fort en grec. Adressez-vous à un universitaire! Vous avez déjà eu la bonne fortune d'avoir pour conférencier sur le même sujet un professeur distingué, doublé d'un critique diplomatique remarquable : M. Jules Lemaître vous a fait une conférence à laquelle il n'y a rien à ajouter.

— Mais il n'y a pas que le théâtre d'Eschyle, m'a dit M. Porel; il y a aussi *les Erynnies* de M. Leconte de Lisle, M. Lemaitre n'en a pas parlé, vous en parlerez. A quoi j'ai objecté, Mesdames et Messieurs, que, s'il s'agissait d'apprécier l'œuvre d'un poète comme M. Leconte de Lisle, c'est à un poète qu'il conviendrait de s'adresser.

— J'ai entendu, ici même, il y a quelques semaines, un jeune poète excellent, M. Haraucourt, faire sur *Macbeth* une véritable conférence de poète, ingénieuse par le fond, imagée par la forme. Si M. Haraucourt parle de M. Leconte de Lisle, il ne manquera pas de dire : « M. Leconte de Lisle, *mon maître* », par une sorte de prise de possession légitime du disciple sur l'éducateur, du poète sur le poète. Si je parle de M. Leconte de Lisle, je l'appellerai M. Leconte de Lisle, ce qui est infiniment plus froid, ce qui touche infiniment moins le public, ce qui lui donnera immédiatement le sentiment de mon incompétence.

A quoi M. Porel, qui a des arguments pour toutes les objections, a répondu ceci : « Faites une conférence qui ne soit ni d'un poète, ni d'un savant, ni d'un professeur. Faites la conférence du simple spectateur, du Monsieur de l'orchestre. Soyez le suffrage universel, et puisqu'il s'agit de tragédie grecque, soyez le chœur antique; donnez l'avis du public. »

Il n'y a pas seulement, dans la pièce qui va être représentée devant vous, l'ombre du grand Eschyle qui évoque le souvenir du drame dans la Grèce antique. Il n'y a pas seulement le majes-

tueux poème de M. Leconte de Lisle, il n'y a pas seulement, comme accompagnement à l'harmonie du vers, l'harmonie exquise de la musique savante et délicate, troublante et passionnée de M. Massenet; il y a un effort, une tentative, un essai, une reconstitution dont *les Erinnyes* sont loin d'être la seule manifestation dans ces dernières années; il y a dans le théâtre de l'Odéon, depuis quelque temps, une recherche générale qui nous a valu *l'Arlésienne*, où Bizet et M. Daudet se disputaient leur part, si l'un ne complétait pas l'autre, et si tous deux ne s'étaient pas présentés devant le public avec un égal succès.

De même pour *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare; de même pour *l'Athalie* de Racine, complétée par *l'Athalie* de Mendelsohn; de même pour d'autres œuvres admirablement interprétées par les artistes que vous applaudirez tout à l'heure et par l'orchestre excellent qui est ici et qui, sous la direction d'un chef habile, n'a pas peu contribué à attirer la foule dans cette enceinte. Est-ce moi qui ai dit cela à M. Porel? Est-ce M. Porel qui m'a dit cela? Je ne le sais pas au juste. Toujours est-il qu'en finissant, le directeur de l'Odéon m'a dit : « Il y a bien là de quoi tenter un critique d'art. Vous ferez votre conférence. »

J'ai accepté puisque je suis ici, Mesdames et Messieurs.

J'ai eu le plus grand tort.

Pourquoi? Parce que je suis l'ennemi des conférences : ou le conférencier dissèque d'avance la pièce et il enlève tout l'intérêt à la représenta-

tion, et alors il est dangereux; — ou il parle d'autre chose, et alors il est inutile.

Il y aurait bien une troisième façon d'envisager la conférence qui pourrait n'être ni dangereuse ni inutile, mais qui risquerait fort de ne pas amuser du tout le public, ce serait de la considérer avant l'audition d'un des chefs-d'œuvre qu'elle précède généralement (du chef-d'œuvre qu'elle précède aujourd'hui, pour prendre un exemple), comme une sorte de veillée d'armes, de recueillement pieux, d'attente quasi religieuse, précédant la révélation d'une œuvre d'art.

Pour une conférence de ce genre, Mesdames, Messieurs, quand on a à évoquer devant vous la Grèce créatrice, mère glorieuse de tout art et de toute beauté; du génie de laquelle est sorti tout entier ce monde immense du théâtre qui double, qui centuple, qui multiplie à l'infini la vie en la reflétant, il faudrait, Mesdames et Messieurs, remettre l'enthousiasme à la mode et pouvoir élever la conversation à la hauteur de l'éloquence.

Le recueillement religieux, la religion elle-même, ne sont d'ailleurs pas aussi étrangers au théâtre qu'un vain peuple pourrait le croire.

Notre théâtre à nous, le théâtre français tout entier est né dans l'Église : les premiers acteurs, des prêtres; les premiers spectacles, les Mystères de la Passion. C'est de ces représentations quasi religieuses que s'est dégagé peu à peu notre art dramatique national, et la France, Mesdames et Messieurs, ne faisait d'ailleurs, à travers la chaîne ininterrompue des temps, que renouveler la Grèce elle-même.

Théâtre religieux que le théâtre des Grecs : religieux, parce que c'est en l'honneur d'un dieu que la représentation était donnée; religieux, car c'est à la gloire de Dyonisos qu'Eschyle a consacré *les Erinnyes*.

Les dieux n'étaient pas seulement le prétexte, ils étaient les acteurs même du drame. Les dieux n'agitaient pas seulement le poète : ils étaient dans ce vaste hémicycle de pierre qu'Athènes, au temps d'Eschyle, sur le versant de l'Acropole, avait bâti pour la tragédie, discutant et discutés.

Dans la troisième partie de *l'Orestie*, dans tout ce qui nous reste de *Prométhée*, les acteurs d'Eschyle étaient les dieux eux-mêmes. « C'était peu que de faire parler les dieux; que d'évoquer les vieillards qui ont subi beaucoup de maux, les tendres vierges, les guerriers aux âmes sanglantes », l'évocateur lui-même devait être une sorte de demi-dieu.

Comme toutes les cités illustres du monde antique, la tragédie grecque, a dit Paul de Saint-Victor, a la gloire d'avoir eu pour fondateur un héros. Ce héros fut Eschyle.

Voulez-vous, Mesdames et Messieurs, qu'avant de l'étudier dans son œuvre de génie inventeur du théâtre, nous payions notre dette vis-à-vis de la représentation d'aujourd'hui, en disant rapidement ce qu'était *l'Orestie* dont est tiré le poème de M. Leconte de Lisle, et quelle est la différence importante qu'il y a entre la trilogie d'Eschyle, et le poème en deux parties de l'auteur des *Erinnyes ?*

L'Orestie d'Eschyle comporte trois parties :

Agamemnon, la première partie : c'est après la conquête de Troie, le retour dans ses foyers du chef de l'armée des Grecs.

Clytemnestre l'attend, le reçoit, l'égorge. Vengeance de mère, vengeance d'amante adultère, atavisme fatal de la race incestueuse d'Atrée et de Thyeste. Le fait, le développement, sont les mêmes.

La seconde partie dans Eschyle, ce sont les *Choéphores*. Dix ans se sont passés depuis le meurtre d'Agamemnon; Oreste revient vengeur fatal, parricide : il égorge la mère adultère.

Le nom de *Choéphores* veut dire *porteuses de libations*; la scène a pour théâtre le tombeau d'Agamemnon, où Électre et ses compagnes viennent prier sur la tombe de l'Atride assassiné.

Ici encore et jusqu'au dénouement, même fait et même développement. Au dénouement, chez M. Leconte de Lisle, les Erinnyes, furies vengeresses, apparaissent : elles entraînent Oreste dans leur cercle terrible, et cet enveloppement sinistre est la fin du drame.

Dans Eschyle, au contraire, une troisième partie : *les Euménides*; ce sont encore les Erinnyes, mais les Erinnyes devenues bienveillantes par l'intervention d'Apollon et d'Athéné, qui apportent le pardon à la misérable victime de la fatalité et du crime et qui font luire la grâce suprême de la pitié dans le dénouement majestueux de *l'Orestie*.

Qu'est-ce que *l'Orestie* en effet dans l'Agamemnon et les Choéphores? La tragédie de l'hérédité, la peine du talion, l'atavisme du crime,

la loi aveugle du destin. La fatalité y domine encore avec un despotisme asiatique. Le fils de l'homme qui a tué tuera. Le petit-fils recommence le père et l'aïeul.

Mais, dit Saint-Victor, à la fin de *l'Orestie*, Eschyle prend une sublime revanche des sanglantes victoires qu'il a cédées au Destin, dans les deux premières parties de son drame. Contre la fatalité il dresse l'équité, à la terreur il oppose la miséricorde. Des dieux nouveaux interviennent, qui désarment les dieux anciens et les dépossèdent de leur règne inique. Un ordre nouveau commence et la justice est fondée.

Dans la conférence savante que M. Lemaître faisait à cette place, il y a quinze jours, il a ingénieusement montré, en examinant dans son essence le théâtre contemporain, que toutes les passions qui s'y développent aujourd'hui : l'amour, l'adultère, la vengeance, et jusqu'à la pitié, se rencontrent déjà dans le drame du grand Eschyle. Cette remarque ingénieuse n'avait pas échappé davantage sans doute aux hommes qui, à toutes les époques et dans tous les pays, se sont occupés de théâtre, puisque tous ou presque tous ont considéré *l'Orestie* comme une mine inépuisable et que tous y ont puisé sans rien lui enlever de son originale grandeur.

Dès que le drame a balbutié ses premières paroles, les passions des hommes s'y sont agitées. En pouvait-il être autrement? Depuis, le roi vainqueur rentrant dans ses foyers; l'épouse adultère; le fils vengeur; la vierge tendre et suppliante; le chœur des comparses étonné, ter-

rifié ou attendri : rien de tout cela n'a disparu. Ce sont des personnages qui sont morts un nombre innombrable de fois et que l'humanité mouvante, ondoyante et toujours semblable à elle-même, a vus reparaître identiques sur la scène du monde et sur la scène de nos théâtres.

Sophocle et Euripide, dans *Electre*, ont reproduit le drame d'*Oreste*, et Voltaire, et Crébillon, et Mély-Jannin, dont *l'Oreste* fut représenté ici même en 1821, et Dumas père qui, avec sa sève surabondante et victorieuse, fit représenter en 1856 une *Orestie* en trois actes en vers presque superbes, imitée d'Eschyle. Si bien que, si les sentiments humains n'étaient pas toujours les mêmes, à défaut de la continuité de nos passions, la continuité de l'émotion soulevée par le grand drame de *l'Orestie* justifierait cet aphorisme qu'Eschyle créa de toutes pièces le drame de tous les temps.

Aussi bien, Messieurs, on pourrait savamment étudier devant vous et comparer les dénouements des drames si divers nés d'un même sujet. Ce sont là jeux de critique auxquels vous seriez peut-être aussi indifférents que celui qui a l'honneur de vous parler en ce moment.

Une besogne plus haute nous tente et nous séduit. Rendre justice à ceux qui ont rendu justice à Eschyle et qui l'ont compris. Examiner ensuite quels sont, à travers les siècles, les grands esprits qui puissent être comparés par la force de l'invention et par la puissance du génie au père du théâtre grec; nous demander enfin, pour aborder une question toute contemporaine, pour-

quoi le naturalisme sanglant qui éclate dans *l'Orestie* nous émeut et nous passionne sans nous choquer, nous, les partisans enthousiastes de l'idéal, nous, les ennemis convaincus de ce qu'on appelle le naturalisme, par antiphrase sans doute, dans le théâtre contemporain. Donc, Mesdames et Messieurs, trois parties dans cette conférence, tout comme dans la trilogie antique.

On peut, Messieurs, parler d'Eschyle sans citer Victor Hugo. On le peut, mais nous osons dire que, si on le fait, il y a là un déni de justice. Eschyle, comme le dit avec éloquence Paul de Saint-Victor, n'est entré dans la gloire que depuis notre temps : « Notre siècle aura eu l'honneur de redresser les colosses. Les épopées de l'Orient révélées, Homère mieux compris, Dante glorifié, Shakespeare découvert, Rabelais promu de la bouffonnerie la plus basse à la pensée la plus haute, et comme devenu Pan de simple satyre qu'il était : ce sont là ses œuvres. Ce siècle a eu le premier l'intuition complète des génies souverains et extraordinaires, hors rang et hors tour, au-dessus de toute règle et de toute critique, antérieurs par la création ou supérieurs par l'inspiration; de ceux que marque la grande ride ou qui déploient les grandes ailes. Le premier, il a replacé sur leurs cimes ceux qui, — comme a dit l'un d'entre eux d'Homère, — « vo- « lent, comme l'aigle, par-dessus les autres ».

« Eschyle a eu son avènement dans cette restauration triomphante; une immense admiration s'est portée vers lui. On creuse ses profondeurs et on mesure ses hauteurs; ses sources, cachées

comme celles du Nil, tentent les voyages de la pensée et les explorations de la conjecture. L'obscurité même de ses poèmes ajoute à leur grandeur l'étonnement de l'inconnu et le prestige du mystère. On les interroge et on les commente comme les oracles de l'âge antique. Il y a un rameau des chênes de Dodone noué au laurier qui ceint son front chauve. Ainsi remis à son rang suprême, entre Homère qu'il continue et Shakespeare qu'il annonce, Eschyle siège désormais sur le sommet rayonnant, dans le groupe des Immortels de l'esprit humain. »

Paul de Saint-Victor, dans ces pages, donne à Eschyle sa véritable place. C'est bien de notre temps qu'il est entré dans la gloire.

Fontenelle le traitait de fou furieux. Les siècles précédents pouvaient l'avoir traduit, ils n'en avaient pas compris la grandeur, ils n'en avaient pas subi la beauté.

C'est en 1827 que Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, esquisse les motifs de son enthousiasme pour Eschyle.

Exilé plus tard, il devait, en 1864, dans l'exil, consacrer à Eschyle, qui fut exilé comme lui, les plus belles pages du plus beau livre de critique littéraire, dramatique et esthétique qui soit peut-être, et qui s'appelle *William Shakespeare*.

Le livre IV de cet ouvrage s'appelle « Shakespeare l'Ancien »; on ne connaît pas Eschyle quand on n'a pas lu ces pages. Shakespeare, pour Hugo, c'est Eschyle II. Il faut le dire bien haut, à la gloire de la poésie, c'est un poète qui a découvert Eschyle.

Il ne faut faire fi ni des traductions, ni des traducteurs; ils ont lu, ils ont expliqué le texte; ils se sont imbus de la lettre; ils sont entrés dans la forêt et s'ils n'ont pas pu l'admirer dans sa superbe ordonnance; s'ils ne se sont pas pénétrés du souffle qui la remplit; s'ils n'ont pas été émus et attristés par le murmure qui y règne, ils en ont soigneusement compté et *numéroté* tous les arbres. Puis le poète a fait son œuvre; pour mieux voir, il a escarpé la colline; il a contemplé du haut de son génie cette forêt que les patients avaient fouillée avec leur érudition; elle lui a été révélée d'un coup d'œil, et il a chanté cette révélation dans un coup d'aile, avec d'inoubliables accents.

Que les savants raillent les poètes, ou les oublient, Hugo leur répond par l'histoire de l'âne d'Octave Auguste, qui s'appelait Triomphus, qui savait braire, qui fut Capitolin et qui eut sa figure de bronze placée au Capitole, mais qui n'en fut pas moins un âne.

Paul de Saint-Victor a fait de ce livre ailé et rapide, sous ce titre : *les Deux Masques*, un commentaire inspiré de plusieurs volumes, dans lequel l'intérêt n'est pas un instant suspendu, et qui mêle au drame d'Eschyle, au drame de Sophocle, au drame d'Euripide, l'histoire passionnante de la Grèce invaincue, qui dit les guerres médiques, et Miltiade, et Thémistocle, et Léonidas, et les Thermopyles, et Marathon, et Salamine, et Platée, et l'Europe sauvée par la Grèce de l'invasion formidable des Perses, et qui montre dans ce soulèvement d'une poignée

d'hommes contre le fleuve envahissant des conquérants de l'Asie, un héros Cynégire, frère d'Eschyle; un autre héros, Amynias, frère d'Eschyle; un soldat obscur dans la mêlée portant de rudes coups.

« Tu les as vus, les bois tant renommés de Marathon! »

Ce soldat, qui n'a pas songé à fuir au moment du danger, c'est Eschyle lui-même. C'est notre héros, c'est le poète des *Erinnyes*.

Avec le génie, Eschyle a eu la vaillance. Le laurier sanglant se noue sur son front aux palmes tragiques. Au retour de la victoire, lorsqu'il danse sur le théâtre en tête de ses chœurs, il peut frapper sa lyre de l'épée comme les Curettes frappaient de leur glaive sur le bouclier.

Les victoires des guerres médiques n'ont point seulement délivré la Grèce; elles ont sauvé le monde; elles ont racheté l'avenir : sept ans après Salamine, Eschyle composait sa tragédie des *Perses*.

Après Hugo, après Saint-Victor, M. Leconte de Lisle dressait à la mémoire d'Eschyle le poème des *Erinnyes*.

Gardons-nous d'oublier M. Patin, mais saluons Hugo, saluons Saint-Victor, saluons Leconte de Lisle.

Et maintenant que justice est faite, quelles sont les affinités secrètes qui, à travers la diversité des temps, des races, des milieux, créent des génies frères? Pourquoi l'idée d'Eschyle évoque-t-elle l'idée de Shakespeare? Pourquoi Hugo, dans un livre sur Shakespeare, a-t-il à

toutes les pages parlé d'Eschyle? Pourquoi, si le malheur des temps avait voulu que, comme la plupart des tragédies d'Eschyle, le manuscrit d'Hugo disparût, pourquoi le nom d'Eschyle, sa mémoire, sa vie, son génie incomparablement créateur, son enthousiasme panthéiste, son habileté extraordinaire à mettre en scène, à construire son théâtre, à planter son décor, à fabriquer ses costumes; pourquoi sa pitié profonde, sa soif d'une justice moins sévère que celle de la Théogonie antique, tout, jusqu'à son exil même, évoque-t-il en nous le souvenir à jamais vivant de Victor Hugo? C'est que l'esprit humain a une cime : cette cime est l'idéal.

« Dans chaque siècle, dit Hugo, trois ou quatre génies entreprennent ces ascensions. D'en bas on les suit des yeux. Ces hommes gravissent les montagnes, entrant dans la nuée, disparaissent, reparaissent. On les épie, on les observe. Ils côtoient les précipices; un faux pas ne déplairait point à certains spectateurs. Les aventuriers poursuivent leur chemin. Les voilà haut, les voilà loin : ce ne sont plus que des points noirs. Comme ils sont petits! dit la foule. Ce sont des géants. Ils vont. La route est âpre. L'escarpement se défend. A chaque pas, un mur; à chaque pas, un piège. A mesure qu'on s'élève, le froid augmente. Il faut se faire son escalier, casser la glace et marcher dessus, se tailler des degrés dans la haine. Toutes les tempêtes font rage. Cependant ces insensés cheminent. L'air n'est plus respirable. Le gouffre se multiplie autour d'eux. Quelques-uns tombent. C'est bien fait.

D'autres s'arrêtent et redescendent. Il y a de sombres lassitudes. Les intrépides continuent; les prédestinés persistent. La pente redoutable croule sous eux et tâche de les entraîner : la gloire est traître. Ils sont regardés par les aigles; ils sont tâtés par les éclairs, l'ouragan est furieux. N'importe, ils s'obstinent, ils montent. Celui qui arrive au sommet est ton égal, Homère. »

Ceux qui atteignent ce rang suprême sont peu nombreux. Victor Hugo en cite un pour la Grèce : Eschyle; un pour l'Espagne : Cervantès; un pour l'Italie : le Dante; un pour l'Angleterre : Shakespeare. Il en désigne plusieurs pour la France, mais il n'en choisit aucun, laissant la page blanche, confiant à la postérité le soin de la remplir.

Pour l'Allemagne, il aurait pu citer Gœthe, il le biffe. Il justifie cette exclusion en clouant au pilori de l'histoire dramatique le froid égoïsme du philosophe de Weimar. Hugo aimait si peu Gœthe que lui, qui n'aimait pas la musique, préfère citer un musicien, à votre très grand honneur, Messieurs les musiciens. Il choisit Beethoven. Et, comme les anecdotes sont, paraît-il, le piment des conférences, voulez-vous me permettre de vous en dire une très courte et qui montre à quel point se mêla contre Gœthe, dans l'esprit d'Hugo, à cette animosité presque personnelle, une sorte de déni de justice volontaire des plus systématiques? D'ailleurs, le héros de cette rapide histoire fut précisément M. Leconte de Lisle, l'auteur des *Erynnies*. M. Leconte de Lisle était à la table du maître, quand la conver-

sation vint à tomber sur Gœthe. « Qu'a fait Gœthe de beau, dit Hugo, à part *les Brigands?* » Leconte de Lisle alors de s'incliner : « Et *les Brigands* sont de Schiller. » Et Victor Hugo de répondre : « Et encore, comme le fait admirablement observer mon savant ami Leconte de Lisle, *les Brigands* sont de Schiller. Que reste-t-il à Gœthe? »

Malgré ce déni de justice, on s'accommodera fort bien de l'Olympe d'Hugo, dans lequel se coudoient Job, Isaïe, saint Paul, Juvénal, Dante, Cervantès, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven.

Mais la force créatrice qui a produit tous ces génies sera-t-elle épuisée par cette création? Non pas; Hugo proteste, dans une page qu'il faudrait vous lire si nous en avions le temps et qui contient une longue action de grâces, une magnifique affirmation des forces jamais épuisées de la nature; le poète est agité d'une sorte d'enthousiasme divin que nous trouvons dans Eschyle aussi violent, aussi plein de foi, aussi dénué de preuves, aussi superbe d'affirmation confiante dans sa célèbre invocation à Zeus.

Chez Hugo et chez Eschyle donc, même confiance dans les forces créatrices de la nature, même enthousiasme divin. La mansuétude, la pitié, l'idée prédominante du pardon, elle resplendit dans Eschyle, elle est partout dans Hugo. Les citations sont inutiles devant un auditoire comme le vôtre. A quoi bon d'ailleurs? Elles ne sont pas probantes, elles ne désarmeront pas la critique. Si nous allons plus loin, si nous montrons, avec les différences de milieu et

de mœurs, Gennaro assassinant Lucrèce Borgia, sa mère, comme Oreste sa mère Klytaimnestra, la critique ne sera pas désarmée davantage, elle nous montrera avec un sourire de triomphe : « la main d'Hugo dans la poche d'Eschyle ». Nos démonstrations augmenteront ce triomphe : personne, avons-nous dit, n'a mieux pénétré Eschyle qu'Hugo. Il l'a si bien pénétré, dira la critique, qu'il l'a plagié... Passons.

Mais Shakespeare!!! J'en aurais trop à dire s'il fallait vous montrer tout ce que pourrait contenir de rapprochements imprévus et piquants une étude comparée de l'œuvre de Shakespeare et de l'œuvre d'Eschyle. Tout le monde se rappelle l'invocation d'Hamlet à l'ombre de son père : « Inspire-moi, grande ombre, et viens me montrer mon devoir! » Oreste ne s'exprimera pas autrement tout à l'heure devant le tombeau d'Agamemnon : « O mon père, révèle-toi à moi; dis-moi si mon action n'est pas juste et légitime. »

Vous connaissez tous la fameuse scène de *Macbeth*, où lady Macbeth se figure voir sur sa main la trace indélébile du sang versé par elle :

Le sang qui veut être vengé,
Le sang qu'a bu la terre nourricière,
Ne s'écoulera pas, à tout jamais figé.
Ceux dont la main fut meurtrière.
Du malheur qu'ils ont mérité
Ne verront pas finir l'implacable supplice.
Ainsi de l'homicide : il ne peut s'effacer.
En vain, à torrents versant l'onde,
Sur sa tache on ferait passer
Les cours de tous les flots du monde.

Qui parle ainsi? Est-ce lady Macbeth? Non, c'est Eschyle, c'est une strophe, traduite littéralement des *Choéphores*, dont je viens de vous donner lecture.

De même : Oreste et Hamlet, poursuivis par les démons des enfers et les spectres échappés à la tombe, sentent l'un et l'autre leurs forces les trahir et leur raison se troubler. Tous deux, ils sont inférieurs à la fatalité de leurs actions. Enfin, les sorcières de Macbeth ne sont-elles pas sœurs des noires Erinnyes et, dans les paroles des premières, dans leurs incantations, n'y a-t-il pas comme un écho du chant de colère et de malédiction des Euménides, dans le temple de Pallas?

Ici vraiment, les critiques auraient lieu d'être embarrassés. Shakespeare, qui avait la sublime ignorance du génie, ignorait, dit M. Perrot, le directeur actuel de l'Ecole normale, l'helléniste impeccable, dans une savante et charmante étude, jusqu'au nom d'Eschyle. Oui, dit la critique, mais Bacon le connaissait et Shakespeare, c'est peut-être Bacon, car la critique va jusque-là? Que nous importe?

Gennaro, Oreste, Hamlet, lady Macbeth, Klytaimnestra, personnages divers et semblables, comme les hommes et les passions qui les agitent, ne nous ont-ils pas fait toucher du doigt les affinités naturelles du génie, dont je prétendais faire le thème de cette seconde partie de ma conférence? Ce génie, Messieurs, peut être difforme, il peut avoir ses taches comme le soleil; s'il apparaissait tout à coup à tout le monde,

dans la simple révélation d'une première vue, il ne serait plus lui-même : ses difformités font souvent sa grandeur.

Aussi bien je voudrais montrer que ce sont des critiques à courte vue, que ces savants critiques qui ont trouvé Eschyle difforme, confus, grossier, violent, obscur.

Violent, il l'était, à coup sûr. Ce soldat-poète ne pouvait être un modéré. Ces obscurités, ces violences font partie du génie : ceux qui hantent les âmes sont souvent entourés de nuages. Mais ce violent, cet énergique, eut dans l'art dramatique bien des délicatesses de raffiné dont je vous dois raconter un exemple concluant :

Il s'était mis en tête d'élever un drame à la gloire des guerres médiques, et, comme il ne pouvait chanter la gloire des Athéniens à Athènes, déterminé à être contemporain, ne pouvant donner à sa tragédie le recul du temps, il lui donna l'éloignement de l'espace. Il n'aurait pu faire applaudir par un auditoire aussi soupçonneux et susceptible de vainqueurs leurs propres victoires; il transporte la scène chez les vaincus et il apitoie orgueilleusement les Athéniens sur la défaite des Perses. — Transposition superbe, dit Saint-Victor, et qui n'affaiblit pas l'impression.

La mère de Xercès, Altossa, inquiète de son fils, interroge le chœur sur le peuple que Xercès est allé réduire à merci : « Quel roi les gouverne? Quel est le maître de leur armée? — Ils ne sont les sujets d'aucun homme vivant! — Comment donc font-ils pour soutenir le choc des ennemis?

— Comme ils ont fait jadis pour détruire la grande armée de Darius! »

Et Altossa de répondre : « Tu donnes tristement à réfléchir aux mères de ceux qui sont partis! »

Puis un messager arrive, messager de malheur : « O Perses! malheur à moi de raconter le premier tant de maux! O Perses! l'armée entière des barbares a péri! » Puis il maudit Athènes, qui a fait tant de femmes perses sans maris et sans enfants.

Rien de plus saisissant pour l'auditoire que ces malédictions glorieuses. Rien de plus extraordinaire que cette foule anxieuse, émue, assistant au spectacle, terrifiée par les malheurs que son héroïsme a fait naître.

Oui certes, Eschyle était violent, et vous allez assister tout à l'heure, Mesdames et Messieurs, à des scènes qui ne laisseront pas de doutes dans votre esprit à ce sujet. Vous entendrez les cris de la victime assassinée et vous verrez revenir, la robe rouge de sang, l'épouse adultère et meurtrière. Le long poignard d'Oreste se plongera tout entier devant vous dans le sein de Clytemnestre, et c'est rouge de sang aussi que le meurtrier haletant sera entraîné par les Euménides.

Voilà du naturalisme, dira-t-on, nous répondons simplement : Voilà du drame; et c'est sur l'explication de cette contradiction que nous voudrions terminer cette trop longue étude.

Les sombres passions du cœur humain accompagnent le crime et l'expliquent; l'assassinat n'est qu'un accident. Ce qu'on nous montre, ce

sont les « fatalités extérieures ou intérieures qui le motivent ». Le poignard sanglant d'Oreste peut exciter notre terreur, il ne soulève pas notre dégoût.

Mais que, sous prétexte de théâtre, on nous introduise dans une boucherie véritable, dans une charcuterie, si vous voulez, Mesdames et Messieurs; qu'on nous y montre le sacrificateur, en tablier blanc, armé du coutelas, et se précipitant sur le cochon : il lui ouvre le ventre de part en part, le cochon crie; un sang noir ruisselle sur le couteau et jaillit sur l'opérateur qu'il inonde; on va se livrer devant nous à ce mystère sacré : la préparation du boudin. Tout l'effort de l'auteur, la toute puissance de l'artiste, toute la contention d'esprit du spectateur se concentreront sur ce grand acte et on nous demandera d'applaudir, et nous serons des Philistins si nous sifflons!

Ah! Messieurs! puisqu'il m'a été donné devant vous de parler des grands tragiques de la Grèce; de rappeler les drames victorieux d'Eschyle; de citer Sophocle et Euripide; de faire allusion aux secrètes affinités qui unissent les grands génies de l'humanité, depuis Homère, par Shakespeare, jusqu'à Hugo; puisque pendant quelques instants nous avons essayé d'oublier ensemble toutes les préoccupations extérieures pour nous inspirer seulement de la grande ombre des génies désintéressés, laissez-moi protester en terminant contre ceux qui veulent avilir la nature en la montrant dans sa laideur, non pas dans sa laideur morale où elle mérite encore d'exciter

l'intérêt ou la pitié, mais dans sa laideur matérielle. La musique de Massenet, les vers majestueux de Leconte de Lisle, le souvenir vivant dans toute l'*Orestie* de ce que l'homéride chantait d'une voix lointaine, le souffle de l'actualité rendu au fait immémorial, la catastrophe écoulée, redressée toute menaçante, comme dit Paul de Saint-Victor, vont transporter vos âmes dans les régions élevées du grand art et confirmer chez vous cette sérénité au nom de laquelle je vous demande de repousser loin de vous les honteux travestissements auxquels prétend nous condamner aujourd'hui un art trop justement qualifié de décadent qui cherche et qui rencontre son idéal dans la laideur.

CONFÉRENCE

Faite par M. HIPPOLYTE PARIGOT

AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON, AVANT LA REPRÉSENTATION DES

PLAIDEURS

I

L'affiche du jour annonce *l'Avare* et *les Plaideurs*. Si j'étais très consciencieux ou simplement habile, je vous parlerais de *l'Avare* pendant quelque trente minutes; puis, par une ingénieuse transition, qui ne saute pas aux yeux d'abord, je passerais aux *Plaideurs* sans secousse, et j'attraperais le bout de ma conférence sans émotion. De *l'Avare* je vous dirais en un exorde dénué de paradoxe, que c'est une pièce en cinq actes, et qu'elle est de Molière, — le plus grand poète comique, même en prose; j'ajouterais qu'elle est imitée de Plaute, qui était aussi un grand poète comique, — même en vers, qui ressemblent souvent à de la prose; une fois maître de votre attention songez, je vous prie, combien il me serait facile de vous prouver que *l'Avare* est pourtant une œuvre originale, que Molière prend son bien où il le trouve, qu'il a tous les droits du monde de le trouver où il le

prend, et comme j'arriverais sans peine à l'analyse de la pièce, pour dévorer le temps et me tirer d'embarras. Même je pourrais réserver le meilleur pour la fin, et, après vous avoir fait entendre qu'*Harpagon* n'est pas *Euclion*, vous laisser soupçonner que le père *Grandet* n'est pas *Harpagon*. Voilà le plan très simple d'une conférence très édifiante, que je n'ai décidément pas le courage de faire devant vous. *Les Plaideurs* m'intéressent, les avocats m'étonnent, la magistrature m'attire et m'éblouit.

Et puis, il faut être de son époque. La Question d'Argent s'est modifiée depuis Molière. Harpagon s'est laissé doucement aller aux entreprises : il n'enterre plus ses écus, il les place. Il fait des affaires, de ces affaires « qui sont l'argent des autres ». Il en a fini avec l'habit râpé, la calotte noire, les cheveux gris, et l'air misérable : il est moderne, propre sur soi, et pousse jusqu'à l'élégance. Il a de la tenue pour avoir du crédit; il consent à paraître; il sacrifie à la toilette de son vice. Ses chevaux et son groom sont luisants, et il se montre parfois dans le cabaret à la mode : il est vrai que le matin, il déjeune de rien; il a de grandes allures, sans renoncer aux petits bénéfices, résolu d'ailleurs à mourir célibataire, pour n'avoir point d'enfants à élever, à doter, et qui sont toujours une charge. Des voyageurs affirment qu'au fond de la province, dans une ou deux sous-préfectures peu explorées encore, le type de Molière s'est conservé à peu près pur. Mais les voyageurs racontent tant de merveilles pour étonner Paris! Ici,

du moins, lorsqu'il advient à Harpagon, vers le déclin de l'âge, de ressentir des inquiétudes ou de succomber à quelque faiblesse, il supprime les intermédiaires, et se passe, s'il est possible, de *Frosine*, pour éviter le timbre et le courtage. Si la spéculation est mauvaise, s'il a été trompé sur la qualité ou la durée de la passion, dont il était acquéreur, il tâche à rentrer dans ses débours, il entame des négociations, sans broncher, parce que les affaires sont les affaires, et il poussera jusque devant les juges, parce que l'argent est l'argent. Ce n'est qu'un procès scandaleux de plus; et ainsi sommes-nous ramenés aux *Plaideurs* de Racine, et aux *Guêpes* d'Aristophane, comédies de mœurs judiciaires, aussi classiques que *l'Avare*, et, grâce à Dieu, peut-être un peu moins commentées.

II

Les Plaideurs sont nés d'une rancune et d'une lecture. Racine venait de perdre un procès, on ne sait au juste lequel. Comme il était d'une extrême sensibilité, il souffrait vivement des moindres déceptions, et l'esprit qu'il avait malicieux, vengeait volontiers le cœur. On voit par ses épigrammes aux traits acérés, par ses préfaces, presque toutes décrites d'un ton mordant et qui emporte la pièce, par ses lettres même, où quelquefois l'indépendance va jusqu'à l'ingratitude, combien il devait réussir dans le genre

'avait suivi la carrière du théâtre.
un homme à perdre avec cons-
s, que « ni ses juges ni lui n'ont
ıtendu... » Il avait l'esprit natu-
; en guerre, assez semblable, en
e dépit, à ces Guêpes de la comé-
ıuées d'une humeur intraitable et
; cesse en arrêt, prêtes à piquer
quiconque les excite. Condamné
tacine écrivit contre eux *les Plai-*
ɔrétexte de faire à un public fran-
rs de l'esprit d'Aristophane.
était heureuse. La pièce grecque
sie étourdissante, avec, parmi les
aillies d'une verve endiablée, une
; politique et philosophique, qui
'originalité ni de crânerie.
était une manière d'aristocrate
l goûtait peu le mouvement dé-
e suivait alors Athènes. Comme
sait encore d'une liberté absolue,
n coup droit à un vice radical de
: il s'attaque aux tribunaux. Ima-
peuple, où tout citoyen peut être
ı'il ait trente ans révolus; où, sur
mes libres, il y a six mille magis-
ɔn dix tribunaux criminels et ci-
ter l'Aréopage, cette Haute Cour
siègent les archontes sortis de
-vous qu'un tiers de la cité passe
r les deux autres tiers, qu'aucune
voir ni la moralité n'est requise
r les intérêts d'autrui, qu'à cette

époque même, une foule des habitants de la campagne ayant reflué sur la ville, le *siège* est en partie occupé par des paysans; rêvez enfin une magistrature constituée, non pas à l'élection, mais au sort, et vous aurez par à peu près, une idée de ces tribunaux athéniens.

On conçoit que dans des assemblées de ce genre, composées en grande partie d'hommes pauvres et obscurs, la corruption pût hardiment s'exercer; elle était presque légale, puisque les trois oboles, payées chaque jour à chaque juge, étaient comme le gage de sa soumission aveugle et de son entière dévotion aux volontés des puissants. Qu'il se rencontre, à la tête du mouvement populaire, un citoyen assez habile pour mettre en œuvre tous les moyens d'influence, assez peu scrupuleux pour tenir, à prix d'argent, cette cohue de juges dans sa main, assez audacieux pour diriger les sentences, et, en cas de vote indépendant, assez ferme pour diminuer les salaires : voilà une partie de la cité au pouvoir de l'intrigue, et la justice confisquée à son profit. Cet ambitieux avait nom Cléon; il exploitait, au dire du poète, la confiance du peuple et dictait les arrêtés du tribunal, considérant qu'il n'est meilleure arme pour frapper ses ennemis, ni rempart plus solide pour se retrancher contre leur haine. Il y avait donc quelque courage à s'élever contre lui et l'institution qu'il avait faussée.

La passion politique éclate dans toute la pièce, tantôt âpre et d'une logique implacable, le plus souvent railleuse et profondément comique.

Le juge *Philocléon* (ami de Cléon) a un fils *Bdelycléon* (ennemi de Cléon). C'est en deux mots le sujet de la comédie, et le différend qui les divise. « Amis, dit le père, il ne veut pas que je juge ni que je fasse de mal à personne; mais il prétend que je fasse bonne chère, et je ne veux pas. » — Renoncer à juger, c'est renoncer à poursuivre les ennemis de Cléon : et voilà en effet les deux parties de la pièce (avant et après la retraite), coupée par une parabase, cette singulière annonce, intercalée au milieu du spectacle, où l'auteur parlait au peuple en son propre nom, et lui exposait ses vues ou ses griefs.

Il paraît que cette fois l'idée des Guêpes était audacieuse, puisque l'intérêt de cette parabase est tout entier dans le ton sévère qu'affecte l'auteur et dans les vifs reproches qu'il adresse à la foule. On dirait qu'il cherche à prendre barres sur elle, et que la représentation se change en une réunion publique. Écoutez plutôt. — « Peuples, prêtez-moi l'oreille, si vous aimez la franchise. Le poète veut adresser des reproches aux spectateurs. Vous l'avez maltraité pour tant de services qu'il vous a rendus... Dès le début de sa carrière dramatique, il dédaigna de s'en prendre aux hommes; mais avec un courage digne d'Hercule, il attaqua les plus redoutables monstres, et tout d'abord il marcha droit contre cette bête aux dents aiguës, aux yeux terribles qui lançaient la flamme comme ceux de Cinna (une effrontée courtisane) entourée de cent impudiques flatteurs, qui la léchaient à l'envi... L'année dernière, il a attaqué ces fièvreux pâles et

frissonnants (les Sophistes et Socrate). Tel est le champion que vous avez trouvé pour purifier votre patrie de tous ses maux, et l'an dernier vous l'avez trahi, quand il semait les idées les plus neuves, qui n'ont pas jeté de racines, parce que vous n'en avez pas bien saisi la valeur... Mais à l'avenir, chers concitoyens, aimez, honorez mieux ceux de vos poètes, qui cherchent à imaginer et à exprimer quelque chose de neuf. Appropriez-vous leurs idées, *gardez-les dans vos cassettes comme un fruit odorant; vos vêtements exhaleront toute l'année un parfum de sagesse.* » La semonce est poétique, et le parler franc.

Le père et le fils représentent deux partis politiques : le chœur, qui joue le rôle de la foule, suit tantôt l'un, tantôt l'autre, avec la même conviction. Qu'il est malicieusement imaginé, ce chœur de vieux héliastes, qui viennent appeler leur confrère et lui chantent des vers de Phrynicus! Ces vieux juges, qui ont le cœur léger, n'ont pas la conscience aussi nette. Tous ces magistrats âpres à la besogne, prompts à la condamnation, cachent sous leur manteau quelque méfait, dont ils s'accommodent sans douleur. La moindre de leurs peccadilles est le vol nocturne par manière de larcin subrepticement fait. — « Te souviens-tu qu'une nuit en rôdant, nous volâmes, à petit bruit, le pétrin de la boulangère, nous le fendîmes par le milieu, et nous y faisions cuire nos légumes. » Voilà les propos qu'ils échangent, les souvenirs qu'ils portent allègrement, et ils s'en vont impitoyables, jurer et condamner Lachès, dont on dit qu'il a butiné

beaucoup d'argent en Sicile : hommes fermes sur les principes et intransigeants sur la moralité... des autres.

Devant ce tribunal Philocléon et Bdélycléon soulèvent la question politique à l'ordre du jour, plaidant pour et contre l'institution judiciaire et la démagogie. Oh! que cette scène devait mettre à la gêne les vrais juges, ceux qui assistaient au spectacle, exposés à la vue de tous, mais surtout à la risée des aristocrates! A peine concevons-nous, à distance, qu'un poète comique ait pu dire tant de dures vérités, qu'Aristophane l'ait osé, que le peuple l'ait souffert, enfin que tous aient eu l'esprit d'en rire, de la couleur que chacun pouvait. Philocléon fait l'apologie de ses fonctions avec la maladresse que vous pensez : il dit son pouvoir, son influence, les supplications auxquelles il est en butte, les humiliations qu'il impose aux riches, et qui le vengent de sa pauvreté. « Ils nous amènent leurs jeunes enfants, garçons et filles, qui se prosternent et geignent tout à la fois; puis le père tremblant devant moi comme devant un dieu, me supplie, par pitié pour eux, de ne le pas condamner. — « Si tu aimes la voix de l'agneau, prends pitié de celle de mon fils » — et parce que j'aime les petites truies, il me faut céder aux prières de sa fille. » S'il a la conscience chargée, il a l'esprit lourd. Une fois monté sur ce ton, il poursuit, sans poursuivre, sans omettre aucun de ses privilèges, entre autres celui de condamner toujours, quand même, les yeux fermés, par habitude ou par obéissance. Et puis ce sont les

satisfactions esthétiques du métier; il inspecte les jeunes gens au gymnase et reçoit l'aubade des joueurs de flûte; il casse les testaments et réforme les projets de mariage. J'allais oublier le meilleur, l'argument de poids, celui qu'il réserve, pour la fin, le triobole, qui est son salaire, et qui fait son bonheur. N'est-il pas doux de rentrer chez soi accueilli de tous, et embrassé pour son argent? Quel charme d'être caressé par sa fille, cajolé par sa femme, réconforté par un broc de vin, aux larges oreilles, au doux murmure. Et c'est Cléon qui lui a fait ce bonheur, Cléon, qui le choie, qui le paye, et qui, par surcroît l'aide à avoir un avis en toute chose, et toujours conforme à la raison d'État. Il n'est que de condamner à point, et de ne s'en repentir jamais. Il en coûte si peu! Et le plaidoyer du vieillard s'étend, s'allonge, mal à propos, superbe et triomphant, pendant que chaque trait de sa maladresse atteint les démagogues en plein visage. Il y a beau temps, hélas! que la politique n'a plus autant d'esprit. Et le juge maniaque d'exulter, et le cœur d'applaudir et de défier Bdélycléon, qui a un plaidoyer tout prêt et leur réserve certain argument irréfutable. « Guérir une maladie si invétérée, si répandue à Athènes, c'est une entreprise difficile et d'une portée trop haute pour la comédie... Ecoute-moi... Quel est le total des tributs que vous payent les villes alliées? Nous avons en outre les impôts personnels, une foule de taxes du centième, les droits de justice, le produit des mines, des marchés, des ports, du domaine

public et les confiscations. Tout cela s'élève à près de deux mille talents. Prélève sur cette somme le salaire annuel des juges; ils sont six mille : c'est donc cent cinquante talents qui vous reviennent.

Ph. — Comment, notre salaire n'est pas même le dixième des revenus de l'État?

Bd. — Non, certes.

Ph. — Et où va tout le reste?

Ah! tu te crois admis au festin : pauvre, tu grignottes les miettes. Ah! tu t'imagines être le maître : dupe, tu n'es que l'esclave. Où va l'argent? — Mais les amis des démagogues s'entendent pour te tromper, comme deux scieurs de long, dont l'un tire et l'autre pousse. Tu pourrais être riche et tu es misérable; tu vis d'une gousse d'ail et tu pourrais manger du lièvre aux frais des alliés. (Une pointe de socialisme n'est pas pour déplaire.) Où va l'argent? Où va l'argent? — Tant il est vrai, que les siècles succèdent aux siècles, les institutions aux institutions, et que, par une singulière ironie de celui qui a créé l'homme, cet animal politique, au rebours des formules qui changent et des gouvernements qui se modifient en une révolution sans fin, les arguments de l'opposition demeurent identiques, et la question budgétaire est la seule qui dure éternellement. Déjà Philocléon, le chœur, gens de courte vue, mais passionnés pour leurs intérêts, sont convaincus, persuadés, enrôlés, et les voilà qui passent à la réaction. Oui, qu'on leur montre où va l'argent! — « A ceux qui disent : je ne trahirai pas les intérêts de la foule; je com-

battrai pour le peuple... » — à ces habiles qui vous prennent par de belles paroles, à ces misérables, qui se conjouissent aux terrines de foie gras et de poissons salés, qui se gorgent de vin, de miel, de sésame, qui s'affalent sur des coussins dans la pénombre des tapisseries d'Orient... — Je m'arrête au seuil de la politique contemporaine. En vérité, c'est un consolant spectacle que celui de la bêtise humaine, qui, par l'universelle loi d'hérédité, se perpétue de génération en génération : c'est comme un lien entre les siècles et les individus : on se sent moins isolé dans le monde. Et le merveilleux instrument que ce cerveau de l'homme, instrument d'une précision rare, qui n'a pas varié depuis des milliers d'années, et qui donne toujours les mêmes notes avec la même virtuosité! « Quand je traite ces questions, écrivait Cicéron à son ami Atticus, tu sais la musique que je fais. » Oh! la belle invention que la musique politique! Aristophane en possédait déjà tous les refrains, et Cicéron et tant d'autres qui les ont répétés depuis, tout de même que des Cicérons et des Aristophanes! Le chœur passe donc à l'ennemi. Où va l'argent? Cela est sans réplique. Peut-être qu'après tout c'est le dernier mot de la politique, comme « Yes » est en anglais le fond de la langue.

Pour faire accepter une si rude attaque, il y fallait mettre l'esprit, la gaieté, la fantaisie d'Aristophane, qu'il a semés ici à pleines mains. Le rideau se lève sur les gardiens d'un vieillard maniaque, qui se sauve par la cheminée, se cache sous le ventre d'un âne, qui siège dans les gout-

tières, consent à juger un chien et se sert de la clepsydre pour un usage tout à fait intime, qui n'a aucun rapport aux débordements de la faconde avocassière. La pièce débute par un coup de folie et se termine par des entrechats. Notre esprit moderne ne suit pas aisément cet étrange dévergondage; nous sommes faits à une gaieté plus mesurée, plus raisonnable; nous rions volontiers, mais à petits coups, du bout des lèvres (les dames surtout); nous ne connaissons plus le rire sonore, élargi jusqu'aux oreilles, ce rire si bon, si hygiénique, et qui fait l'homme si laid. Nos pères, qui riaient volontiers jusqu'à l'étouffement, et ne mettaient point tant de façons à faire une béate grimace, goûtaient mieux cette fantaisie exubérante jusqu'à la folie, assez semblable à celle de Rabelais. On ne nous y prend plus, graves gens du dix-neuvième siècle, à rire sans contrainte et sans défiance, comme les ribauds ou les petits enfants.

Certes, Aristophane aurait eu grand'peine à nous imposer aujourd'hui, non seulement la thèse politique des Guêpes, mais l'analyse même si profonde et philosophique, du juge Philocléon.

Quand on lit rapidement cette comédie, l'héliaste des gouttières semble une énorme et folle caricature, destinée surtout à faire rire le peuple, le petit peuple des derniers gradins. Mais, sous la fantaisie enveloppante, se cache une observation attentive et un peu attristée. D'abord, nous apprenons que le pauvre homme est malade, d'une étrange maladie que son esclave ose à peine nommer, et que personne, dit-il, ne

saurait deviner, ni soupçonner. Il aime le jeu? dit Amynias, fils de Pronapus. — Erreur. Amynias prête son mal aux autres. — Le vin? — Comme si c'était là une maladie dangereuse, et non pas celle des braves gens. — Alors, il aime? — Non, non, vous n'y êtes point. Il est celui de tous les hommes qui aime le plus le tribunal de la place Héliée. Juger, voilà sa passion, et il gémit s'il ne siège au premier banc. » Cette passion s'est exaspérée jusqu'à la manie. Et c'est bouffonnerie pure mais fort amusante, que les choix des traits dont l'auteur dépeint le juge névropathe. « Il ne ferme pas l'œil de la nuit, ou s'il s'assoupit un instant, son esprit s'envole vers la clepsydre... Il a une telle habitude de tenir le caillou du suffrage qu'il se réveille, les trois doigts serrés, comme s'il offrait l'encens à la nouvelle lune... Son coq chantait le soir. « Il a, dit-il, reçu de l'argent des accusés pour me réveiller tard. » Son fils a tout tenté, pour le guérir : il l'a pris par la douceur, rien n'y fait; il l'a conduit à un lieu de pèlerinage, et plongé dans l'eau sacrée, selon le rite, sans résultat; puis, il l'a confié aux Corybantes, les spécialistes de l'époque, sans plus de succès; le bonhomme s'est enfui avec leur tambour, tombant tout à coup au milieu du tribunal, et toujours jugeant et tambourinant. Comme le mal résistait au pouvoir de Cybèle, on l'a mené à Egine, et fait coucher pendant une nuit dans le temple d'Esculape : il en a rapporté des douleurs sans la raison. De nos jours, son fils, après avoir essayé de tout, l'aurait fait suspendre, à la Salpêtrière :

mais le mal était trop profond, et suspendu, le juge n'y aurait vu qu'une mesure arbitraire ou un calembourg administratif. Oui, c'est la fantaisie la plus folle, la plus amusante, la plus énorme, et déjà le personnage a un singulier relief et est étrangement en scène. L'imagination déborde : c'est le rire fou comme la fantaisie qui l'inspire. Mais là-dessous se dissimule une étude très sûre d'analyse, très psychologique, avec une pointe de philosophie peu consolante. La bouffonnerie n'est qu'à la surface, par manière de précaution dramatique.

Avant d'atteindre à la folie, Philocléon a passé par un état intermédiaire, qui sans être déjà la manie, n'était plus la saine raison. Disons que c'est *le pédantisme judiciaire.* Vous ne comprenez pas? Les deux mots jurent ainsi accouplés? Alors, analysons. Toute fonction, tout métier exige certaines qualités très définies, dont l'exercice continuel peut modifier la physionomie, ou même le caractère de l'individu. J'appelle pédantisme l'exagération prédominante de ces qualités, qui se trahit dans l'allure par certains ridicules, dans le caractère par une difformité morale, qui peut être un travers ou un vice, parfois les deux. *Le pédantisme, où qu'il se rencontre, est la mainmise du métier sur l'homme.* Il est partout, où l'esprit n'est pas. Ne me dites point qu'il ne germe que chez le pédagogue, par définition. Je vous répondrai que le mot est mal fait, et que la chose est plus commune. Il est masculin et féminin; il s'accorde en nombre et en genre; il est déclinable à tous les

cas. Voulez-vous quelques silhouettes, parmi les plus curieuses? Il y a le pédantisme politique qui consiste... La définition en est dans tous les journaux du matin. Le pédantisme de l'homme de lettres. Il est un peu raffiné, se compose d'un grand air d'indépendance, d'un besoin annuel d'édifier de longues théories pour justifier le roman en cours de publication, et, en général, d'une tendance progressive à parler de soi en termes choisis. Le pédantisme du journaliste : une belle intrépidité d'opinion, une largeur de vues, qui méprise les faits particuliers et s'en tient délibérément aux idées générales, avec la conscience, étalée dans la signature, que plus le journal tire, plus l'article a de talent : le dictionnaire de Larousse est pour beaucoup dans ce pédantisme-là. Il y a même le pédantisme des professeurs : seulement, il s'est modifié depuis quelques années : jadis, il n'était qu'une tendance à paraître instruit, à faire des citations pour faire de l'effet, aujourd'hui c'est un imperceptible détachement, je ne sais quelle indifférence un peu affectée, comme un air de ne rien savoir et de n'avoir rien appris : les méchantes langues affirment que ce moderne pédantisme leur sied beaucoup mieux que l'autre. Tout cela n'est ni très dangereux, ni très méchant : et j'avais raison de dire que Philocléon a d'abord été atteint du pédantisme judiciaire.

Il faut reconnaître que tous les traits d'Aristophane sont d'une rare précision. Ce sont les dessous du métier que l'auteur nous révèle. Il a choisi son juge de basse condition, pour que

l'esquisse eût plus de relief, les premières impressions du magistrat improvisé ayant été plus vives. Le jour où le bonhomme a échangé sa tunique contre le manteau judiciaire, il s'est considéré, il s'est apprécié dans ces nouveaux atours. Avec le manteau, il a endossé l'esprit de corps : il a pris conscience de sa dignité et de son pouvoir. Peu à peu il a acquis aussi l'habitude de l'audience, et la conviction que le crime est toujours d'un côté, et la toute-puissance de son côté, à lui. Justice en deçà de la barre; culpabilité, scélératesse au delà. Aussi ne jugerait-il pas, sans barre, même son chien, pour tout l'or du monde. Insensiblement est né dans son esprit le scepticisme, d'abord aimable et souriant. — Voilà les hommes? — Ce n'est que cela, les grands politiciens, les grands généraux? Je suis, moi, plus puissant qu'eux, ils m'invoquent, ils m'achètent. Décidément, le monde est amusant! — Et moins l'homme est instruit, plus vite le scepticisme fait son chemin. Ceci est l'éducation de l'esprit : voyons un peu celle du cœur. D'abord il s'intéressait aux affaires, par une émotion excusable chez un débutant. Mais il a tant vu jurer de faux serments et couler de fausses larmes, qu'il est devenu insensible aux unes et aux autres. Il s'est fait une conscience et un masque : il a pris la sécheresse pour l'impartialité. Et puis, l'accusé n'est-il pas toujours un coupable? C'est maxime de bon juge : et de sa main assurée n'est plus tombée que la sentence de condamnation. Il condamne sans peine, avec plaisir, il y met son amour-propre, sa religion; il

condamne en invoquant la statue du héros Lycus, qui domine la place Héliée, et protège... les juges. — « O puissant Lycus, noble héros, mon voisin, tu te plais comme moi aux larmes et aux gémissements des accusés, et, si tu es venu habiter près du tribunal, c'est à dessein de les entendre sans cesse; seul de tous les héros, tu as voulu rester auprès de ceux qui pleurent. » Et, lorsqu'après avoir ouï avocats pour et contre appelés, il a, par mégarde, en se trompant d'urne, acquitté son chien Labès, voilà un homme inconsolable, en proie à un remords inconnu qui lui ronge le cœur. — « Ainsi, s'écrie-t-il, j'ai chargé ma conscience de l'acquittement d'un accusé! Que devenir? Dieux saints! Pardonnez-moi : je l'ai fait malgré moi; ce n'est pas dans mon caractère! » C'est, au juste, le point de transition entre son pédantisme et sa folie. Il est désormais un juge à outrance. Il fait le mal consciencieusement, et avec plaisir. Aussi, lorsqu'à force d'arguments et de promesses son fils l'a décidé à faire bonne chère dans la vie privée, au lieu de vilaine besogne sur la place publique, il cède enfin, il s'abandonne, il a le courage de redevenir honnête et libre; mais soudain il tombe en faiblesse, fond en pleurs, dans une dernière vision du tribunal, de l'urne de mort, et des condamnés. On n'est plus un héros à son âge. « Ce que j'aime est là-bas. C'est là-bas que je veux être... Je ne veux quitter l'urne que le dernier de tous. Allons, mon âme, mon âme, où es-tu? O sombres ténèbres, livrez-moi passage. » C'est sa folie, la routine du métier, qui lui tient

au cœur, qui le possède, qui l'obsède, et lui arrache un dernier cri, au moment de la retraite. D'autres que lui en sont morts.

Philocléon n'en meurt pas; il n'en fait pas une maladie : mais il fait la fête, à en frémir. Il court encore les gouttières, non plus par vertu professionnelle. Ici des critiques pudibonds déclarent que cette seconde partie du rôle est de haute fantaisie et d'une déplorable immoralité. Cette réserve marque un bon naturel, mais quelque étroitesse d'esprit. En outre, elle a l'inconvénient de condamner, au nom d'une honnêteté un peu farouche, la partie vraiment humaine et philosophique des *Guêpes*. Veuillez d'ailleurs remarquer que c'est une bonne moitié de la pièce, et qu'Aristophane devait avoir quelques raisons pour y insister.

Mais quoi! Un juge en état d'ivresse, un vieillard, qui fait claquer son fouet tout comme un adolescent? Oui, le vieillard est imprudent dans ses désirs, le juge immodéré dans ses plaisirs : c'est même là que se révèle, à mon sens, le génie comique; à cet endroit est marquée l'empreinte du lion. Sous la mine confite en dévotion de Tartufe se cache le tempérament qu'on sait; sous l'intransigeance judiciaire de Philocléon il y a l'homme dévoilé par Aristophane, capable de toutes les contraventions, empressé à tous les délits, dès que ses instincts débridés protestent, à toute volée, contre l'austérité apparente et la rigidité de commande. En vain son fils entreprend-il de refaire son éducation, et tâche-t-il à tirer du juge un honnête homme. Il s'y évertue;

mais il y perd sa peine. Il lui apprend à se tenir à table, à étendre les genoux sur les tapisseries, à garder une attitude souple et décente. Il lui enseigne à vanter quelque vase de bronze, à regarder le plafond, à faire l'éloge du voile qui couvre la cour. Puis, lorsque Bdelycléon croit son père à point, et le trouve présentable, il le lâche dans le monde, en un dîner. O leçons mal apprises et surtout peu comprises! Ce ne sont qu'incartades, propos malsonnants, injures, disputes, équipées, qui ramènent Philocléon sur le théâtre, quelques heures à peines écoulées, flageolant et cajolant. Dieu, qu'il a l'ivresse gaie! Comme il répare, le vieux juge! Il a mécontenté tous les convives, injurié quelques-uns, rossé son esclave, abandonné son fils, et le voici enfin, en compagnie d'une joueuse de flûte, à qui il fait les honneurs de son esprit! Comme il est intrépide! Comme le naturel est revenu au galop, au grand galop! Maintenant il rajeunit, il a des accès de poésie; il appelle la drôlesse « son petit hanneton doré »; et il se fait plus jeune encore, et encore plus jeune (il est à deux pas de l'enfance), et il lui promet une belle condition quand il sera grand, à sa majorité. Hélas! Pour le moment, il a un conseil judiciaire, qui est son fils (1), un fils avare, serré, qui n'est pas dans le train du siècle, et ne se rappelle plus ses jeunes années, un fils éternel, dont il escompte l'héri-

(1) Tout ce développement est, en raccourci, la pièce d'Alexandre Dumas fils, *le Père Prodigue*. Une simple rencontre apparemment.

tage. « Et pourtant, si tu voulais ne pas être méchante, quand mon fils sera mort, je te rachèterais, et tu serais mon petit amour. Aujourd'hui, je ne dispose pas de ma fortune. Je suis bien jeune, et on me surveille de très près. Mon cher fils ne me perd pas de vue : c'est un être insupportable, qui couperait un fil en quatre et tondrait sur un œuf. Il a peur que je ne me perde : car je suis son père unique. » C'est exquis, mais non sans un arrière-goût d'amertume. Ainsi, voilà l'homme qui disposait à son gré de l'honneur des autres, et qui, à peine rendu à la vie privée, se met en tutelle, doublement. Voilà vos juges, Athéniens, voilà vos maîtres, gens grossiers, sans savoir, que n'affinent pas leurs fonctions, que n'instruisent pas leurs manteaux brodés, esclaves de leur faiblesse, à la merci de Cléon! C'est l'éternelle antinomie de l'ange et de la bête, au grand détriment de l'ange, que les instincts de la petite bête ont tué. C'est de la gaîté folle, drôlatique, à grands coups d'éclats de rire, avec une pointe de philosophie attristée et peu indulgente.

Que ces Grecs avaient d'esprit! Et quel public formaient ces Athéniens, devant qui un auteur avait la liberté de dire les choses les plus insensées et les plus profondes, les vérités les plus crues et les plus amusantes, et pouvait mettre toute cette fantaisie, cet entrain, cette verve endiablée au service de la passion politique, sûr d'être compris, risquant à peine d'être sifflé. Après tout, ne serions-nous pas les Béotiens, nous que la raison, la logique, la composition et

le classicisme ont parfois fermés à de fort belles choses, un peu bizarres par la fantaisie dont elles sont enveloppées, qui nous étonne, nous tracasse, ou nous déconcerte?

III

De Racine nous ne pouvions rien attendre de semblable. Les mœurs, le public, la magistrature, l'auteur même ne s'y seraient pas prêtés. En vain nous dit-il, dans sa préface, qu'il a cédé au désir de faire voir sur notre théâtre un échantillon d'Aristophane. J'ai le mauvais goût de me défier des préfaces, surtout des préfaces de Racine. Par une modestie apparente, il se réclame souvent d'un modèle qu'il imite peu. En réalité, il n'a guère emprunté au grec que le personnage du juge et l'épisode du chien, négligeant plus d'un trait, qui n'aurait pas défiguré *les Plaideurs*. Les raisons en sont faciles à démêler.

D'abord, il ordonne, compose, met les choses en leur place, les personnages à leur rang. Il réduit la fantaisie à la plus stricte dose : d'une œuvre folle, il fait une œuvre régulière. Enfin (doit-on le dire?) le plus grand tort qu'on pourrait faire à cette comédie serait de la prendre pour une comédie. En ouvrant une préface des *Plaideurs*, je lis : « Racine a suivi la tradition et le dessein de Molière. » Je ferme le livre : avant tout je désire comprendre et goûter *les Plai-*

deurs. Croyez-moi, écartons ce voisinage, qui serait gênant, quoi qu'en ait écrit et pensé Racine dans un avant-propos plus aggressif de forme que juste dans le fond. Son œuvre n'est pas précisément une comédie, par la raison qu'il a surtout dessiné, de main de maitre, une suite de tableaux satiriques qui se développent en quelques scènes à tiroir. Mais, quand il s'agit de satire, Racine est dans son élément, il a tout son jeu en main. Ne lui demandons pas davantage. C'est la comédie de Boursault, avec beaucoup plus d'esprit et de malice. On a nié que cette pièce ait été écrite en collaboration. Pourquoi non? *Le Mouton Blanc* réunissait des hommes très gais, qui avaient tous des anecdotes sur les grotesques du Palais, et les rapportaient à Racine : on s'en amusait beaucoup, avant que Racine en amusât le public; seulement il a mis cela au point, avec une verve très délicate, dont on reconnait la marque en maint endroit. Et voilà tout? Oui, vraiment. De comédie, peu ou point; mais combien de jolies scènes!

Car enfin, où est l'intrigue, je vous prie? Le procès de Chicaneau, ou le mariage d'Isabelle? L'un ne doit pas aboutir, et l'autre réussira très assurément. Ce que fille veut, Dieu le veut, et Chicaneau par surcroît. Au fond, ce plaideur n'est pas un mauvais homme, et il ne gagne guère ses procès, ni au Palais ni chez lui. Cet à-côté de la pièce donne lieu à une petite scène, d'une fraîcheur ravissante : à la bonne heure; mais craignons de l'analyser plus qu'il ne convient. C'est un coin de fantaisie décente et jeu-

nette, avec une nuance de sensibilité délurée : le poulet nous repose de l'exploit. Je regrette pourtant que Léandre éprouve, au troisième acte, le besoin de sentir quelque scrupule et de nous confier qu'il se sert d'un étrange artifice. Mariez-vous, jeune homme, mariez-vous de par Dieu, mais ne nous rappelez point que votre mariage est de fantaisie pure, comme le procès. Vous avez gentiment joué tout à l'heure votre scène du commissaire : vous serez très bien dans le personnage d'un mari. A quoi bon nous faire souvenir que tout cela est joliment imaginé? Ne prenez pas cet air d'intrigue, ne vous imposez pas la peine de vous donner un caractère, je vous en prie, je vous en supplie.

C'est qu'il n'y a guère, dans la pièce, plus de caractère que d'intrigue. Tous les rôles, à peu près, sont au premier plan : ce qui veut dire qu'ils ont chacun une, deux, ou trois jolies scènes à faire goûter, sans plus. Vous me dites que le titre indique assez que les principaux personnages sont les Plaideurs. Je vous réponds que vous avez tout à fait raison, s'il faut se fier aux titres de Racine, que j'ai pourtant des exemples du contraire, et que Dandin, imité de Philocléon, n'en parait pas moins être le rôle important. Vous voudrez bien me faire la grâce, après l'étude du modèle, de vous épargner une autre analyse. Encore Dandin donne-t-il, comme les comparses, matière à des traits plutôt amusants que comiques. Veuillez aussi remarquer que l'Intimé n'est pas moins spirituel, ni Petit-Jean moins madré. C'est un intérieur de Nor-

mands, où l'on vit sur un pied de fine et douce gaîté. En sorte que, lorsqu'on passe des *Guêpes* aux *Plaideurs*, on éprouve une singulière impression d'agrément continu et uniforme, tout de même que si, au sortir d'une forêt épaisse et vigoureuse, on s'égarait en des bosquets habilement dessinés, qui amusent l'œil sans le fixer. Encore une fois, c'est un charme, mais ce n'est plus l'autre.

J'imagine qu'un auteur, doué d'un génie plus comique que satirique, aurait traité autrement ce sujet. Il me semble qu'il aurait poussé en avant, tout près de la rampe, le caractère du père de famille. Je me figure qu'il lui aurait prêté un caractère vraiment obstiné, irréductible dans son entêtement, et qu'il aurait fait de Chicaneau un chicaneur. Cet homme aurait compromis le sort, sacrifié le bonheur de son enfant, comme fait Orgon, et incarnant en soi un vice qui peut ruiner une maison, aurait failli ruiner la sienne bel et bien. Il aurait eu affaire à M. Loyal et non à l'Intimé, à de vrais *Corbeaux*, et non à un sergent déguisé. Mais Chicaneau n'est proprement qu'un dilettante de la chicane : il a trop d'esprit pour être jamais *lié*.

Dieu me garde de faire tort à l'œuvre de Racine! Je craindrais de lui en faire davantage, en la jugeant d'autre manière. Mais que lui reste-t-il enfin? — De l'esprit, beaucoup d'esprit, du plus fin, du meilleur, du plus aimablement gai, qui éclate à tout propos, dans les morceaux d'imitation, d'actualité, à chaque scène, à tous les vers, presque à tous les mots, de l'esprit relevé d'une

fantaisie mesurée et classique, de l'esprit enveloppé d'un style franc, savoureux, et d'une fine ironie, de l'esprit gaulois, comme dit l'autre, de l'esprit tel qu'en avait M. Racine, de l'esprit très français, oui, ma foi, de l'esprit.

IV

On a fait de savantes études pour démontrer que la comédie des *Plaideurs* avait une grande portée : on a raison, si l'on prétend prouver les misères et les lenteurs de la justice au dix-septième siècle, mais on a trop raison, dès qu'il s'agit d'établir que Racine s'est vivement élevé contre elles, avec le dessein d'en dévoiler les terribles mystères au public. Nous ne sommes pas encore à l'époque de Beaumarchais. Racine prend une spirituelle revanche, mais de saper les abus, il n'en a ni l'âge ni l'envie. Si l'on laisse de côté la part d'imitation, il n'est pas malaisé de se rendre compte comment il a fait sa pièce, ni surtout quelle pièce il a voulu faire. Les grotesques du palais étaient fameux; sur les ridicules couraient des anecdotes, qui se trouvent dans Ménage, qui se rencontrent dans Tallemant des Réaux, et dont quelques-uns ont passé dans les poésies de l'académicien Furetière. Racine recueille les plus piquantes, les ramasse en un trait aiguisé, en un vers, en un petit développement, d'un style toujours gai, sans jamais hausser le ton, ni forcer la note. En vérité Tallemant

est plus méchant, et Furetière plus méprisant. Racine profite de tout avec une malice un peu pincée, mais très mesurée. Il n'y a pas de danger qu'il pousse au noir ni qu'il serre de trop près la vérité des caractères : il se garde de côtoyer le drame ou même la haute comédie, avec un goût très délicat, et un peu de coquetterie peut-être. Tout cela est d'une veine discrète et accuse, au moins, le dessein arrêté de ne pas aller au-delà du rire.

En ce temps-là, dit l'Écriture (l'Écriture, c'est Tallemant des Réaux, qui jamais ne ment, mais qui médit avec délices), les magistrats n'étaient pas tous intègres, ni incorruptibles. Ils avaient des complaisances avant le procès, et des somnolences pendant. Un jour, Boisrobert dit au président Toré : « Monsieur le président, je viens de vous voir en votre lit de justice. — Eh bien! dit le président. — En vérité, dit l'abbé, vous ne dormiez pas, non, vous ne dormiez pas. »

Cela se résume en un vers :

Ah! ah! quel homme!
Certes, je n'ai jamais dormi d'un si bon somme!

Autre anecdote qui courait les Pas-Perdus, et à laquelle Boileau fait allusion dans une de ses satires : le lieutenant criminel, Jacques Tardieu, était un avare, marié à une femme plus avare que lui. « Il dîne toujours au cabaret, dit Tallemant, aux dépens de ceux qui ont affaire de lui, et le soir il ne prend que deux œufs... Sa femme le suivait partout; elle coucha avec lui à Maubuisson; le matin, comme il partait, les moutons

allaient aux champs. « Ah! les beaux agneaux! » dit-elle, et il lui en fallut mettre un dans son carrosse. »

Cela devient :

Hé! mon pauvre garçon,
De ta défunte mère est-ce là la leçon?
La pauvre Babonnette, hélas! lorsque j'y pense,
Elle ne manquait pas une seule audience.
Jamais, au grand jamais, elle ne me quitta,
Et Dieu sait bien souvent ce qu'elle en rapporta :
Elle eût du buvetier emporté les serviettes,
Plutôt que de rentrer au logis les mains nettes.
Et voilà comme on fait les bonnes maisons, va.

On lit en note, au bas de cette page des Historiettes : « Le lieutenant dit à un rôtisseur, qui avait un procès contre un autre rôtisseur : « Ap-« porte-moi deux couples de poulets, cela rendra « ton affaire bonne. » Ce fat l'oublia; il dit à l'autre la même chose; ce dernier les lui envoya, et un dindonneau. Le premier les lui envoya après coup, il perdit; et, pour raison, le bon juge lui dit : « La cause de votre partie était meilleure d'un dindon. »

Ce que Racine aiguise en un trait malicieux, plaisant, et moins perfide.

CHICANEAU

Monsieur, j'ai commandé...

DANDIN

Taisez-vous, vous dit-on.

CHICANEAU

Que l'on portât chez vous...

DANDIN

Qu'on le mène en prison.

CHICANEAU

Certain carteau de vin...

DANDIN

Hé! je n'en ai que faire.

CHICANEAU

C'est de très bon muscat.

DANDIN

Redites votre affaire.

Le procédé est manifeste. L'auteur recueille les propos connus, les affine, les ajuste, les ordonne, les disperse, en tire un mot, un vers, une digression piquante, toujours avec mesure, et dans les tons tempérés. Au seul Dandin, vers la fin de la dernière scène, échappe une saillie qui serait odieuse, si, par avance, le personnage n'était très ridicule; la vue d'Isabelle ragaillardit ses vieux jours, et trouble étrangement l'équilibre de la justice; mais le vers n'est pas un trait de caractère : ce n'est qu'un trait d'esprit. Les magistrats ne s'en sont jamais fâchés, par un sentiment de coquetterie traditionnelle.

Non, rien n'est poussé; tout reste dans les demi-teintes, à la fois discret et distingué, sur un fond clair et gai.

Racine n'a pas été au-delà, par un parti pris évident. De son temps, les avoués s'appelaient procureurs. Furetière, après Rabelais, les avait mis en scène, l'un dans une satire un peu longue et pédante, l'autre en un chapitre d'une verve

intarissable, mais d'une observation pénétrante, et un peu sombre d'humeur. « Quand un moine, prestre, usurier, ou avocat, veut mal à quelque gentilhomme de son pays, il envoie vers lui un des chiquanous. Chiquanous le citera, l'ajournera, l'outragera impudentement, suivant son record et instruction; tant que le gentilhomme, s'il n'est paralytique de sens, sera contraint de lui donner bastonnade et coups d'épée sur la tête... ou mieux le jeter par les créneaux et fenêtres de son château. Cela fait, voilà Chiquanous riche pour quatre mois, comme si coups de bâton fussent ses naïves moissons. Car il aura du moine, de l'usurier ou avocat, salaire bien bon, et réparation du gentilhomme, aucunes fois si grande et si excessive que le gentilhomme y perdra tout son avoir, avec danger de misérablement pourrir en prison, comme s'il eût frappé le roi. » — A ce morceau le poète emprunte les coups de bâton, qui sont d'un effet immanquable et donnent matière à une scène du genre italien : il n'est que de mettre prestement en action le récit de Rabelais.

Suffit qu'ils soient reçus,
Je ne les voudrais pas donner pour mille écus.

On rit de ces vers, on rit de la mine allongée de Chicaneau, et de son acte de contrition, et de ses excuses, et de son empressement à raccorder ensemble les morceaux de l'exploit. Mais quant à rappeler « le danger de misérablement pourrir en prison », quant à reprendre sur nouveaux frais le portrait des Chats-fourrés, gens de pro-

cédures, sphinx monstrueux, cela n'est plus de jeu, et Racine se garde bien de recourir à ces traits, qui, par leur vérité saisissante, assombriraient le tableau. Il évite habilement une pente glissante qui mènerait droit à la comédie de caractères. Il s'en tient à la satire.

Et il y triomphe, surtout quand elle touche à la critique littéraire. La scène des avocats en est le plus piquant modèle, et c'est aussi pourquoi elle a peut-être moins vieilli. Il paraît que les interprètes modernes trouvent encore au Palais des ridicules à imiter dans cette scène inoubliable. C'est un morceau d'esprit, de pure satire, celui-là, et c'est de tous le plus amusant. Ici encore les types étaient connus, et, avec beaucoup de goût et d'acuité visuelle, Racine les a reproduits dans son œuvre : mais on avouera que pour un observateur ce métier prête peut-être à des observations plus profondes que les défauts de parole, le ridicule des plaidoyers ou l'emphase du ton et des gestes. A cette réserve près, les avocats grotesques sont croqués d'une plume si légère et si expressive que le dessin n'en saurait vieillir. Composition baroque de la plaidoirie, abus des citations, étrangeté des exordes, faiblesses de la confirmation, lacunes de la discussion, niaiserie du pathétique, tout y est marqué d'un trait précis, emporté dans un mouvement inénarrable.

On vient, comment vient-on?
On poursuit ma partie, on force une maison,
Quelle maison? maison de notre propre juge.

Et le vers de se couper, de se précipiter, de

tourner sur lui-même, comme les longs bras de l'avocat, enfermés dans ses longues manches, tournent, battent l'air d'un mouvement saccadé, semblables aux ailes d'un moulin inégalement enflées par un vent irrégulier! Là, Racine est si bien porté par sa verve satirique qu'il oublie dans Tallemant quelques traits, ramassés plus tard par Beaumarchais. Et tout cela assaisonné d'un style alerte, vif, avec des digressions ravissantes, qui, passant par-dessus Molière, s'envolent jusqu'à Regnard, et tout cela, relevé d'une langue spirituelle, familière, toute française d'allure et d'origine, avec la saveur et le montant de ces vins de champagne, qui perlent et qui se mâchent!

V

A présent, si vous trouvez que j'ai trop peu accordé à Racine, je vous répondrai qu'en un autre genre il a été inimitable, et que c'est quelque chose d'être amusant en celui-ci par accident. Pour peu que vous me poussiez, j'ajouterai que je ne regarde pas comme un mince mérite d'avoir de l'esprit et de la gaîté; j'oserai même prétendre qu'il convient, aujourd'hui plus que jamais, d'apprécier et de rechercher les gens spirituels et de belle humeur, à cette époque où l'existence, dès le début, est hérissée de préoccupations sérieuses, et se développe dans une atmosphère de lutte hâtive, qui ride et rembrunit prématurément les fronts les plus jeunes, faits pour s'ou-

vrir, tout larges, à la nature et à la vie. Les gens gais sont rares ici-bas, surtout chez nous; et la philosophie de Schopenhauer n'est pas la moins lourde des rançons qu'il nous a fallu subir. Racine, qui vivait en un temps où l'homme était moins pressé de vivre, avait de l'esprit et des loisirs, et utilisait quelquefois les uns au profit de l'autre. Vous ne vous en plaindrez point tout à l'heure en écoutant sa pièce, et remporterez, grâce à lui, la douce impression du rire tempéré.

Je finis, et je requiers l'indulgence du tribunal, non pas pour *les Plaideurs*, mais pour le commentaire que j'ai eu l'honneur d'en faire devant lui.

Jour pris, je dois parler, je parle, j'ai parlé.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS. V

PRÉFACE. IX

Conférence faite par M. Gustave Larroumet sur *Shakespeare et le théâtre français*. 1

Conférence faite par M. F. Brunetière, au théâtre national de l'Odéon, le 22 novembre 1888, avant la représentation de la comédie de Molière : *l'Ecole des femmes*. 21

Conférence faite par M. Albert Chabrier, à l'Odéon, avant la représentation de *Phèdre*. 41

Conférence faite par M. Albert Chabrier, professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand, au théâtre national de l'Odéon, le 10 janvier 1889, avant la représentation de la comédie de Molière : *le Bourgeois gentilhomme*. 75

Conférence faite par M. F. Brunetière, au théâtre de l'Odéon, le jeudi 7 février, avant la représentation de *l'Andromaque* de Racine. 97

Conférence faite par M. Henri Chantavoine, professeur de rhétorique au lycée Henri IV, au théâtre national de l'Odéon, le 21 février 1889, avant la représentation de la comédie de Molière : *Georges Dandin*. 121

Conférence faite par M. Eugène Lintilhac, au théâtre national de l'Odéon, le 14 mars 1889, avant la représentation de la tragédie de Corneille : *le Cid*. . 149

Conférence faite par M. Jules Lemaitre, au théâtre national de l'Odéon, le 21 mars 1889, avant la représentation du drame de M. Leconte de Lisle : *les Erinnyes*. 171

Conférence faite par M. Francisque Sarcey, au théâtre national de l'Odéon, le 11 avril 1889, avant la représentation du *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais. 191

Conférence faite par M. Henri de Lapommeraye, au théâtre national de l'Odéon, le 28 mars (mi-carême) 1889, avant la représentation du *Bourgeois gentilhomme*. 217

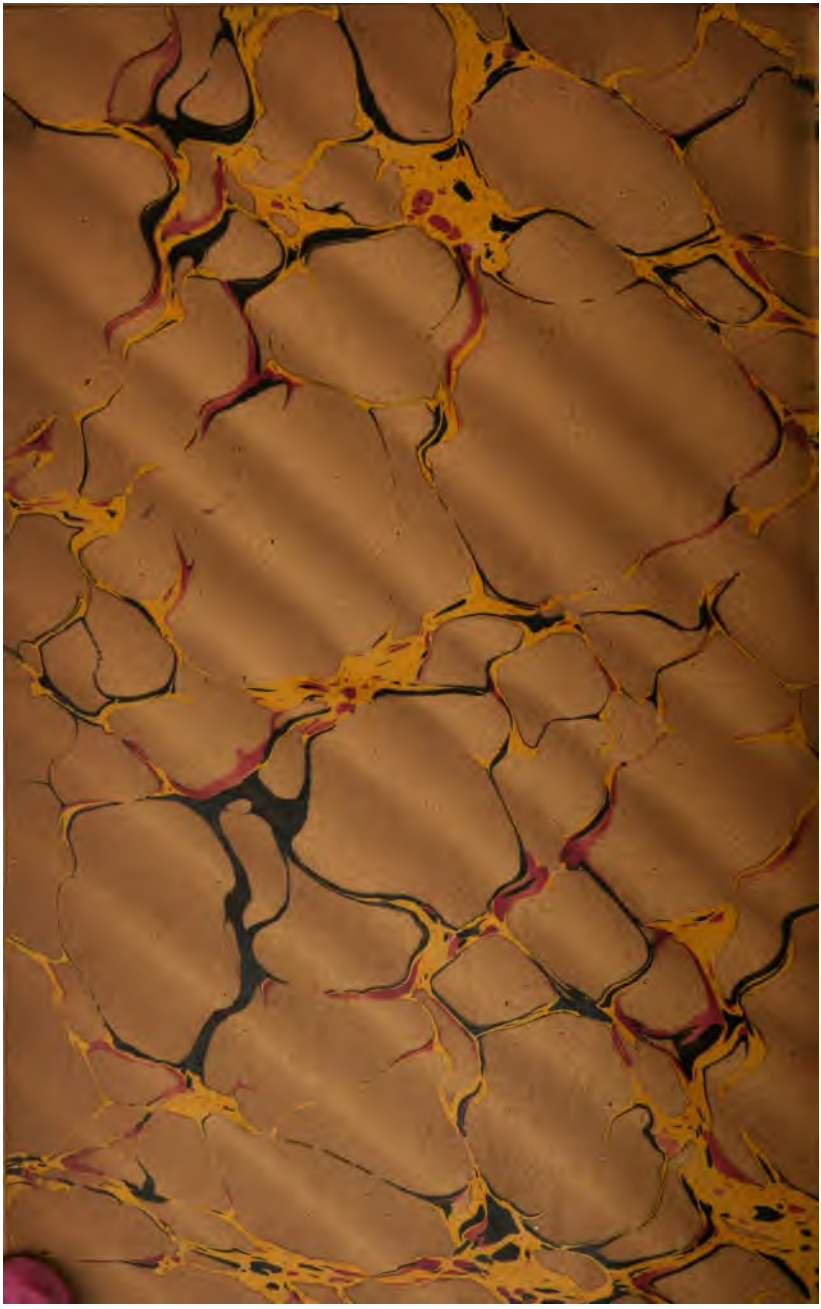
Conférence faite par M. Gustave Ollendorff, au théâtre national de l'Odéon, le 4 avril 1889, avant la représentation des *Erinnyes*, de M. Leconte de Lisle. . 229

Conférence faite par M. Hippolyte Parigot, au théâtre national de l'Odéon, avant la représentation des *Plaideurs*. 251

PARIS. — E. DE SOYE ET FILS, IMPRIMEURS, 18, RUE DES FOSSÉS SAINT JACQUES.

âtre
re-
. 1
re
é-
s
171

'91



UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06545 4350